

Die Tänze des xvi. Jahrhunderts und die alte ...

Jean Tabourot







Die

Tänze des sechzehnten Jahrhunderts.



Thoinot Arbeau.

Die Tänze des XVI. Jahrhunderts und die alte französische Tanzschule vor Einführung der Menuett.

Nach Jean Tabourot's Orchésographie

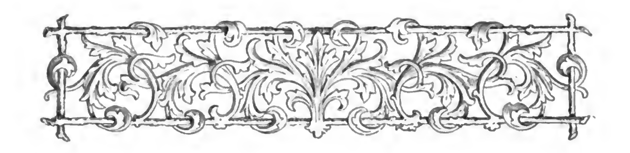
herausgegeben

von

Albert Czerwinski,
Verfasser der Geschichte der Tanzkunst.

Mit dem Portrait Thoinot Arbeau's, 34 Figuren in Holzschnitt und 72 Notenbeispielen und Tanzmelodien.

Danzig.
Selbstverlag des Verfassers.
Jopengasse 4.
1878.



Vorwort.



Eines der merkwürdigsten und seltensten Bücher, eine bibliographische Rarität ersten Ranges, ist die von uns hier zum ersten Male in deutscher Uebersetzung veröffentlichte

Orchésographie,

Traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des Dances par Thoinot Arbeau. Langres 1588, und in zweiter Auflage 1596.

Dieses Buch ist von so außerordentlicher Seltenheit, daß ein Exemplar desselben kürzlich von der Bibliothek des Conservatoriums in Paris mit 900 Francs bezahlt wurde, und daß, außer diesem, von uns nur noch das Vorhandensein zweier Exemplare (in der Nationalbibliothek in Paris und in der k. k. Hofbibliothek in Wien) ermittelt werden konnte. Die Orchésographie ist von gleichem Interesse für den Culturhistoriker, wie für den Musikforscher und ausübenden Tanzkünstler (Balletmeister und gebildeten Tanzlehrer), indem sie die Tänze und die Tanzschule des 16. Jahrhunderts (des s. g. Reformationszeitalters) in ausführlicher Weise behandelt, und zum ersten Male ein Licht auf eine Tanzperiode wirft, die bisher vollständig unbekannt war. Der Culturhistoriker lernt jene „kurtzwil, sunderlich ze nacht mit dem hofieren mit instrumenten vor den hüeseren, mit den cymbalen, drümlin und pfiffen darzu, so einer allein verrichtet; demnach mit den schalmeyen, so gar gemein; item violen, citeren, so domolen erst ufgiengen; item mit den dentzen, so man haltet in firnemmen burgerhüseren, dohin die damoisellen gefiert werden, und danzt man nach

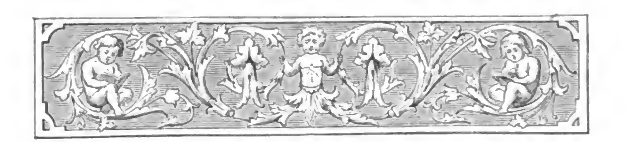
dem nachteßen by nachtliechteren branle, gaillarde, la volte ꝛc. *)" näher kennen, jene Tänze, die Shakespeare in seinen Lustspielen so häufig erwähnt, die in Paris wie in London, an allen Höfen und in allen vornehmen Gesellschaften Europa's getanzt wurden, und von denen einige sogar, wie die Basses danses, der Tourdion und die Pavane, aus dem Mittelalter stammen. Der Musikforscher wird in den vielen Notenbeispielen aus jener frühen Zeit eine willkommene Gabe begrüßen, die ihm manchen Aufschluß giebt über den Ursprung jener Rhythmen, die in den Suiten und Sonaten später eine solche Bedeutung erlangen sollten, und dem gebildeten Tanz- und Balletmeister wird sich eine neue Welt erschließen, von der er bisher keine Idee hatte, und durch deren Kenntnißnahme und weise Benutzung er bei Arrangements für Opern und festliche Gelegenheiten, die den Tanz jener frühen Zeit verlangen, einen Gebrauch machen kann, der ihn vor ferneren Blamagen bewahrt.

Die in der Orchésographie vorkommenden schülerhaft gezeichneten Figuren — die der Herausgeber aus Pietät für den alten Autor sich nicht zu verbessern erlaubte, — sind in ihrer schlechten Haltung und Stellung keineswegs als Muster und Vorbilder anzusehen, wie jeder denkende Leser sich wohl selbst sagen wird. Ebenso ist es Sache der Fachgenossen, die Tänze und Tanzpas der altfranzösischen Schule, bei etwaiger Anwendung, unserer geläuterten Geschmacksbildung anzupassen und sie in kunstvoll-idealer Weise zur Darstellung zu bringen.

*) Thomas und Felix Platter. Ein Beitrag zur Sittengeschichte des 16. Jahrhunderts. Herausgegeben von Dr. Fechter. Basel 1840 bei Felix Schneider, Seite 149.

Danzig.

Albert Czerwinski,
Tanzlehrer.



Einleitung.

Während es sonst überall als eine sich von selbst verstehende Wahrheit gilt, daß nur der eine Wissenschaft oder Kunst recht verstehen, betreiben oder darüber schreiben kann, der ihren Entwickelungsgang, ihre Geschichte, die Haupterzeugnisse jeder Epoche kennt, hat diese Wahrheit allein in der Tanzkunst bis jetzt keine Anwendung gefunden.

Wir Alle fußen mit unserem Wissen und Können auf den Erfahrungen früherer Geschlechter, und wäre eine Vervollkommnung überhaupt nicht denkbar, wenn wir als bloße Empiriker die Künste und Wissenschaften behandelten. Welcher Musiker oder Maler kann sich auch nur über das Niveau des Gewöhnlichen erheben, ohne die großen Meister der Vergangenheit zu studiren, um an ihren Vorzügen sich zu schulen und ihre Fehler zu vermeiden? Welcher Bildhauer oder Architekt wird das reiche Material unbeachtet lassen, an dem er sich bilden kann, und dem bloßen Empirismus huldigen?

In dem Fortschritt jeder Kunst und Wissenschaft ist eine unerbittliche und zwingende Logik wahrnehmbar, der nichts sich zu entziehen vermag, und die nur dem blöden Unverstand nicht begreiflich ist.

In allen Zweigen menschlichen Wissens und Könnens würde sich ein einseitiges Vorgehen und Nichtbeachten der Erfahrungen früherer Meister furchtbar rächen. Jeder Kunst ist die Wissenschaft zu Hülfe gekommen, die den Jüngern derselben die Wege weist und ihnen das Studium erleichtert.

Nur eine Kunst, und zwar die älteste und populärste, die Tanzkunst, kann sich nicht der auf sie einwirkenden Begleitung der Wissenschaft rühmen. Deshalb herrscht aber auch auf keinem Gebiete der Kunst so viel Unwissenheit und Willkür, wie in der Tanzkunst.

Scheu ist die Wissenschaft an diesem Felde vorbeigegangen und nur beiläufige Worterklärungen und ästhetische Bemerkungen sind die kärgliche Ausbeute, die sie uns gewährt. Obgleich längst erklärt und anerkannt

ist, daß der Charakter jedes Volkes sich in seinen Tänzen spiegelt und diese zu einer tieferen Kenntniß derselben unentbehrlich sind, ja die Volkstänze außerdem noch den hohen Werth haben, die letzten Reste naiver Kunst, der „Kunst vor der Kunst" zu sein, hat sich die Wissenschaft für diese Seite des menschlichen Culturlebens bisher wenig interessirt und so gut wie gar nichts zu Tage gefördert.

Die Literatur der Tanzkunst ist eine quantitativ sehr bedeutende, qualitativ hingegen aber auch äußerst unfruchtbare. Existirt doch nicht einmal ein dem heutigen Stande der Wissenschaften entsprechendes Lehrbuch dieser Kunst.

So kann man denn mit Recht behaupten, daß man in keiner Disciplin menschlichen Wissens und Könnens bisher so gedankenlos verfahren ist, als in der Tanzkunst. Immer war es der größte Nachtheil für die Entwickelung derselben, daß sich niemals intelligente, wissenschaftlich gebildete Männer mit ihr abgegeben haben. So weit wir auch zurückblicken: stets ist sie der Tummelplatz gewesen, auf dem sich die Unwissenheit und Unfähigkeit breit macht. Schon Heinrich Heine nennt in seinem Tanzpoem Dr. Faust, wenig höflich aber sehr bezeichnend, die Balletmeister seiner Zeit „Tanz-Affen", d. i. Nachahmer aber nicht Selbstdenker.

Die großen Meister der Renaissancezeit und der Rococoperiode, wer kennt sie heute von den Berufsgenossen auch nur dem Namen nach? Was sie für ihre Kunst gethan haben, ist weder für die Kunst, noch für die Wissenschaft nutzbar gemacht und heute so gut wie gar nicht vorhanden.

Man sehe den Tanz, selbst bei namhaften Bühnen, in Opern mit historischem Sujet, etwa in Catharina Cornaro, Lucrezia Borgia, Stradella oder den Hugenotten*), und die crasse Unwissenheit der Balletmeister, die diese Tänze arrangirten, wird sofort zu Tage treten. Wer hat von ihnen auch nur eine Idee von den Tänzen des 15. und 16. Jahrhunderts? Und doch bildet die Mannigfaltigkeit jener Tänze und die Variabilität ihrer Schritte (z. B. in der Gaillarde) einen beschämenden Contrast zu unsern einfachen, ja simplen Tanzformen.

Weiter wollen wir hier an jene scheußliche Travestie der „Menuett" erinnern, die man uns auf den Provinzialtheatern im „Don Juan" vorführt.

Wir könnten hier an Hunderten von Beispielen die Unkenntniß unserer Balletmeister und Tanzlehrer nachweisen, da uns dieses aber zu weit

*) Die Ballmusik, die Meyerbeer für den 5. Act der „Hugenotten" componirte, bleibt bei den heutigen Aufführungen gewöhnlich weg (auch in Paris), was bei der enormen Länge dieser Oper begreiflich ist. Die Scene ist sehr dramatisch gedacht: Raoul, von Valentine kommend, stürzt athemlos in das Hotel de Nesle, wo die angesehensten Protestanten bei einem Ballfeste versammelt sind, und ruft die Ahnungslosen zur Rettung und Gegenwehr auf.

führen würde, so wollen wir uns hier nur damit begnügen, auf die „Tanzstunde" im dritten Act von Offenbach's Kakadu (Vert-vert) aufmerksam zu machen, in der von „Pavane" und „Sarabande" die Rede ist, und die Frage aufwerfen, ob überhaupt und was eigentlich die Arrangeure dieses Divertissements selbst an größeren Bühnen sich bei diesen Namen gedacht haben? —

Und doch kann man über alles Dieses genügenden Aufschluß erhalten, wenn man sich an die alten Autoren wendet und deren Schriften nachschlägt. Vergebens wird man über diese Dinge bei unseren heutigen Tanzlehrern Auskunft erwarten, auch bei jenem „Akademiker", dessen größeres Werk über die Tanzkunst durch ein Vorwort (Tanz-Fragmente von Karl Haraschin. Wien 1874) angekündigt ist, das die bare Unwissenheit seines Verfassers auf jeder Seite documentirt, der beispielsweise Seite 7 in der Anmerkung den altitalienischen Tanzmeister Caroso „Sermoneta" nennt, weil er in jenem Ort geboren ist, einige Zeilen weiter die „Reverenz" und die „Continenz" tanzt, und dann die Entstehung der „Tarantella" auf den Biß einer giftigen Schlange zurückführt, während doch jedes Kind weiß, daß die Tarantel eine Spinne ist.

Doch die Palme für vollständige orchestische Ignoranz gebührt jenem leider nicht genannten Meister, der die Quadrillen für das Maskenfest im kronprinzlichen Palais am 8. Februar 1875 in Berlin eingeübt hat. Das vorgeschriebene Costüm war das der zweiten Hälfte des 15. bis zur Hälfte des 16. Jahrhunderts, und der künstlerische Schmuck des Raumes gab eine Andeutung der Zeit und des localen Charakters am Hofe der Mediäer in jenem Jahrhundert, welches zwischen Lorenzo il magnifico und Cosimo il grande liegt. So genau der Charakter der Zeit in Costüm und Decoration bei einem Feste, welches in gleicher Pracht vielleicht in diesem ganzen Jahrhundert an keinem Hofe Europas stattfand, festgehalten war, so schülerhaft und ganz und gar unhistorisch müssen doch die eingeübten Tänze gewesen sein. Was sollen wir dazu sagen, wenn uns berichtet wird, daß man auf einem Costümball, der am Hofe der Mediäer spielt, eine moderne Quadrille nach einer Musik, in welche sich die Melodie der Mandolinata (!) verwebt, und die in einer stürmischen Polka ihren Abschluß fand, getanzt hat. Der Tanz-Arrangeur war also in vollständiger Unkenntniß über die Art zu tanzen in jener Zeit, ihm ist die altitalienische Tanzschule mit ihren minutiösen Regeln und Tanzschritten (Puntaten, Seguiten ꝛc.) völlig fremd, und er hält es auch nicht einmal für der Mühe werth, sich bei einer solchen Gelegenheit mit seinem Gegenstande vertraut zu machen!

Constatiren wir nun hier zuerst die Thatsache, daß bei den Tänzen der Alten die Geschlechter völlig getrennt erschienen, und entweder Männer

allein und Frauen allein, oder beide zusammen, aber jedes Geschlecht für sich, tanzten. Die Vereinigung beider Geschlechter beim Tanz gehört erst dem Mittelalter an, welches an die Stelle der religiösen Bedeutung des Tanzes ein anderes Princip, die Liebe, setzte. Dieser Grundzug der neueren Tänze ist es, welcher den charakteristischen Unterschied zwischen dem antiken und dem romantischen Tanze bildet.

Nachdem die mönchische Weltflucht des Mittelalters, welche den bösen Feind als den Schutzpatron des Tanzes betrachtete, einigermaßen überwunden, entfaltete das Culturleben der christlichen Völker eine üppige Mannigfaltigkeit nationaler Typen auch auf dem Gebiete der Tanzkunst. Schon früh, und zwar seit dem 12. und 13. Jahrhundert, waren in Frankreich wie in Deutschland, Italien und den nordischen Ländern zwei Hauptarten von Tänzen üblich, nämlich Schreit- oder Schleiftänze (carole) und Springtänze (espringale). Der ruhigere, blos getretene oder gegangene Tanz wurde als der vorzugsweise höfische betrachtet. Der Tänzer faßte eine oder zwei Tänzerinnen bei der Hand und hielt mit schleifenden Schritten einen Umgang im Saale, unter dem Getöne von Saiteninstrumenten und Tanzliedern, welche letztere von dem voranschreitenden Vortänzer oder der Vortänzerin angestimmt wurden. Während jene das Lied vortrugen, stimmte die Menge nur in den Refrain ein oder sang die einzelnen Verse nach. Der Tannhäuser, der sein Leben in Spiel und Lust mit schönen Frauen hinbrachte, sagt von sich, daß er mit der Geige dem Tanz voranzuschreiten gewohnt sei, bis ihm die Saite zerspringe und der Bogen breche. Von ihm erfahren wir auch, daß Herzog Friedrich der Streitbare von Oesterreich, der Freund der Dichter und Sänger, seiner hohen Stellung ungeachtet selber den Bogen zur Hand nahm und singend und spielend den Tanzenden voranschritt. Er dichtete auch Tanzlieder, von denen aber keine bis auf uns gekommen sind, während wir zahlreiche von Anderen haben. In einer Strophe des alten Gedichtes „Tandarios und Flordibel" heißt es:

Die ritter danzten vnd sprungen
Mit den Frauwen, vnd sungen
Zu Danz mannich hüpsche lier.

Dabei haben wir uns die Tanzenden in der ganzen Ueppigkeit und widerspruchsvollen Mannigfaltigkeit mittelalterlicher Trachten vorzustellen, als ziemlich steife und bunte Figuren; die Männer kriegerisch, roh und blöde, die Frauen affectirt, sittsam und zimperlich. Die Frauen gingen rechts und wurden entweder bei der Hand oder am Aermel geführt; die Haltung der Tänzer war steif und gemessen, die Bewegung der Füße nur ein Treten und Schleifen, was schon durch die langnachwallenden Ober-

kleider der Damen geboten wurde, die den ganzen Saal bedeckten und den Herren zwischen die Füße geriethen. Häufig pflegte man einen Rundtanz zu machen, indem die Gesellschaft einen Kreis schloß und mit sanfter Bewegung singend in der Runde ging, und den Inhalt des Gesanges durch irgend eine einfache Handlung auch äußerlich darzustellen versuchte. Der Vortänzer, der zugleich Vorsänger war, nahm seinen Nachbar bei der Hand, dieser wieder den Nächsten, und so bildete sich die lange Reihe, welche dem Führer in allen Windungen und Bewegungen nachfolgte, sich bald zum Kreise schloß und dann wieder auflöste. Diese dramatische Gattung der Rundtänze war durchaus mannigfach, und kam schon früh bei Vermählungsfeierlichkeiten vor, wo man durch sie die Feier des Verlöbnisses nachbildete. Dürfen wir aus einer Stelle in „Tristan und Isolde" einen allgemeinen Schluß ziehen, so wurden auch die Trauungen der Vornehmen während des Hochzeits-Tanzes vorgenommen. Tristan und Isolde tanzen vor und die übrigen Paare schließen sich ihnen an. Während alle fröhlich tanzen, tritt der Bischof in seiner vollen Kirchentracht herein, und die Tanzenden lösen ihren Reigen, um einen Kreis zu bilden. Der Vater der Braut führt sie mitten in den Ring, Tristan stellt sich neben sie, und der Bischof giebt ihm die Geliebte zum Weibe. Einen weiteren Beweis für die Annahme, daß die Trauung der Vornehmen häufig während des Tanzes geschah, giebt uns ein altes Deckengemälde in der Incoronata zu Neapel, welches der alte Florentiner Meister Giotto gemalt haben soll, und das eine Tanzfestlichkeit auf einer Hochzeit darstellt. Während im Hintergrunde bei Trompetenschall die Trauung vor sich geht, tanzen im Vordergrunde zu den sanften Tönen einer Viola und Hoboe Ritter und Damen einen Reigen. Die Häupter und Blicke der Tänzerinnen sind züchtig gesenkt, die Tänzer fassen in ritterlicher Courtoisie kaum die Fingerspitzen ihrer Damen, die Bewegungen des Tanzes scheinen eben so anmuthig als ruhig und decent.

Auch unter der Dorflinde, dem Tanzplatz der Bauern, scheint der höfische Schleiftanz im 13. Jahrhundert zu Hause gewesen zu sein, wie uns die zahlreichen Tanzlieder des Minnesängers Nithart bezeugen. Besonders beliebt war die Stadelweise, ein Tanz von sanftem und sentimentalem Charakter; ferner der Ridewanz, dessen Namen Wackernagel von dem französischen rotuenge (prov. retroensa) ableitet, während Weinhold meint, Wort und Sache seien aus dem Slavischen aufgenommen, und den altdeutschen, in den „Minnesingern" mehrmals erwähnten Ridewanz mit dem böhmischen Rejdovák (radowa, radawaczka) für identisch hält. Freilich scheinen die lustigen „Törper" (Dorfbewohner) die gemessenen Bewegungen des Schleifers gerne mit den lebhafteren

und ausgelassenaren des Hopsers vertauscht zu haben. In ihm wetteiferten beide Theile in kunstreichen weiten und hohen Sprüngen. Wenn uns berichtet wird, daß Mädchen im Reihentanze klafterweite Sprünge gethan:

Si sprank
Mer danne eines klafters lank
Unt noch hoher,

daß sie wie ein Vogel in die Höhe flogen oder höher als eine Hinde hüpften, und daß die Tanzenden wie Kraniche, Bären und Böcke durcheinander gewirbelt, so können wir uns leicht vorstellen, daß diese Reihentänze weder schön, noch auch der weiblichen Zucht angemessen sein konnten. Die Schilderungen in den epischen Gedichten, sowie die Tanzlieder und die höfische Dorfpoesie des 13. Jahrhunderts gewähren uns eine reiche Ausbeute für diese Tänze. Eine Art war der krumme Reihe; er wurde gesprungen und gehinkt und scheint sehr wild gewesen zu sein. In einem Tanzliede heißt es:

Da schrieen sie allzugleich nach einem Spielmann:
„Mach uns den krummen Reihen den man hinken soll.
Das gefällt uns allen wol
Und Löchlein ist es der ihn führen soll."
Der Spielmann stimmt die Pauken,
Die Reifen fest er wand,
Da nahm sich auch der Löchlein
Ein Mädchen an die Hand.
„O Du frecher Spielmann, mach uns den Reihen lang!
Ju heia wie er sprang!
Herz, Milz, Lung' und Leber sich rundum in ihm schwang."

Die vielfach vorkommenden fremdländisch klingenden und zum Theil nicht zu erklärenden Namen von Tänzen und Reihen: Wânaldei, Firlefei, Gimpelgempel, Mürmun, Tripotei, Hoppaldei, Heierleis, Treirôs, Turloyn, Fulafranz u. s. w. bewogen zuerst Wackernagel, dieselben für französischen Ursprungs zu halten. Obgleich sich nicht läugnen läßt, daß das ganze Leben des 12. und noch mehr des 13. Jahrhunderts in Deutschland außerordentlich von französischen Einflüssen durchdrungen war, indem nicht nur an Fürstenhöfen die Ritter in französischer Sitte lebten, sondern auch die tieferen Schichten des Volkes und der Landbewohner sich dieselbe anzueignen suchten, so wäre es doch voreilig, alle diese Tänze für fremde zu erklären, da fremdklingende, entstellte Namen noch kein sicheres Zeugniß des Fremd-

seins sind, und wir aus heutiger Erfahrung wissen, welchen Reichthum einzelne germanische Stämme an volksthümlichen Tänzen entfalten. Viele dieser Tanznamen werden durch mundartliche Ausdrücke erklärt, andere verdanken ihre Entstehung kecker Bildungslust; die französischen Endungen sind aus dem halbkomischen Streben des damaligen Landvolkes hervorgegangen, französische oder flämische Formen in seine Rede zu verflechten. Bei der großen Wanderung, die mit den nationalen Tanzweisen vorgegangen zu sein scheint, ist indeß auch anzunehmen, daß neben spanischen, italienischen und slavischen, auch französische Einflüsse sich bei den Tänzen des deutschen Volkes geltend machten.

Merkwürdig ist es jedoch, daß der höfische Tanz, der am meisten fremder Mode unterworfen sein mußte, eine größere Einförmigkeit zeigt als der ländliche, obschon wir bei der Unkenntniß der Tanzmelodien kein ganz sicheres Urtheil fällen können. Unter den deutschen Ländern war Thüringen im Anfang des 13. Jahrhunderts als Quelle neuer Tanzweisen berühmt (Parzival 639, 12), was sich aus dem künstlerischen Leben am Hofe zu Eisenach erklären läßt. In Frankreich stand Lothringen, also ebenfalls deutsches Blut, in besonderem Ansehen darum (Roman de la Rose 752 ff.).

Eine überaus seltene Tanzmusik aus dem 13. Jahrhundert, die mit dem noch heute in Frankreich volksthümlichen Liedchen »la Boulangère« (die Bäckerin) auffallende Aehnlichkeit hat, theilt der um die Musikgeschichte hoch verdiente, leider zu früh verstorbene E. de Coussemaker in seiner Histoire de l'harmonie au moyen-âge, Paris 1852, nach einem auf der Bibliothek zu Lille vorhandenen Manuscript des Adam de la Bassée, sowohl im Original wie in heutige Notenschrift übersetzt mit, und bringen wir dieselbe hier nach jener verläßlichen Quelle zum Abdruck.

Französische Tanzmelodie aus dem 13. Jahrhundert.





Aus dem höfisch-ritterlichen Tanze des Mittelalters, dem vmme gënden tantz (carole) entstanden in Frankreich die niedrigen Tänze (Danses basses), bei welchen man sich nicht von der Erde erhob und weder sprang noch hüpfte, über die ein aus dem Besitz Margarethens von Oesterreich, Herzogin von Savoyen und Tochter Philipp's des Schönen, in die Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel übergegangenes Mannscript »le livre des basses danses« umständlichen Bericht giebt.

Eigentlich theoretische Werke über die Tanzkunst jener frühen Zeit existiren nicht mehr; das Früheste, was darüber vorhanden ist, wird uns, außer in dem genannten Mannscript, zuerst in den Büchern zweier italienischer Tanzmeister und eines französischen Domherrn aus dem 16. Jahrhundert eingehend mitgetheilt, von denen das Buch des Letzteren jedoch insofern von größerer Wichtigkeit ist, als der Autor in ihm alle zu seiner Zeit üblichen Tänze beschreibt, ihre gesellschaftliche Bedeutung nachweist, dann die Tanzmelodien und die zu ihrer Ausführung verwendeten Instrumente bezeichnet, während in den italienischen Werken, neben der altitalienischen Tanzschule, nur Divertissements (zu besonderen Festgelegenheiten arrangirte Tanz-Aufführungen) angeführt werden.

Wenn die heutigen Paare die Freude für sich vorweg nehmen und wenig danach fragen, wie es aussieht, so hatte der alte Tanz dagegen mehr die Darstellung für die Zuschauer als den unmittelbaren Genuß für die Ausübenden zum Zweck. Der Zustand des heutigen Tanzes ist vorherrschend geselliger Genuß, die Paare isoliren sich, kein chorisches Element, keine rhythmische Massenbewegung bringt Zusammenhalt und ein plastisches Moment in die tanzende Gesellschaft. Selbst die conventionell beibehaltenen Figurentänze werden ihres Charakters beraubt, weil man sich nicht die Mühe giebt, sie ordentlich zu lernen und regelrecht zu tanzen, sie vielmehr als Ruhepausen im Wirbelsturme der Rundtänze und als Conversationsgelegenheiten für die so wiederum isolirten Paare benutzt und dadurch ihre ästhetische Bedeutung mit Füßen tritt. Der

ganze Accent liegt heute auf dem Vergnügen der Tanzenden; unser Gesellschaftstanz ist durchaus subjectiv, und hat kein Bewußtsein mehr von dem, was er künstlerisch darstellen soll.

Anders war dies in der Renaissancezeit und in der Rococoperiode, wo immer nur wenige Paare tanzten und die übrigen Anwesenden die aufmerksamen Beobachter abgaben. Die damals herrschenden künstlerischen Formen in den Tänzen gewährten aber auch den Zuschauern einen hohen Genuß und machten das Vergnügen für beide Theile möglich: Die prachtliebenden kleinen italienischen Höfe waren im 15. und 16. Jahrhundert mit den Bestrebungen und Künsten des Friedens auch der Ausbildung der Tanzkunst förderlich. Bei den häufig vorkommenden glänzenden Festen mit immer neuen Tänzen zu prunken, war ebenso gewöhnlich, wie keine Gelegenheit zu versäumen, um sich in der Entfaltung von Luxus und Pracht verschwenderisch zu zeigen. Berühmt sind in dieser Hinsicht die Familienfeste im Mediceischen Hause in Florenz, bei welchen häufig mehr als fünfzig junge Damen der vornehmsten Geschlechter feierliche Tänze aufführten. Auf einem Hochzeitsbankett in dieser erlauchten Familie wurde, nachdem das Gastmahl zu Ende, bis um die erste Stunde nach Mitternacht getanzt. Die Masse der Lichter und Fackeln war so groß, daß die Nacht dem Tage an Helle gleichkam. Zweiundsiebenzig junge Damen führten Tanzdivertissements auf, je zu zwölf, in verschiedenen Trachten, die einen italienisch, die anderen deutsch, und zwar zum Schall der Tamburine und anderer Musik. Auch im Vatican wurde der Tanz gepflegt, und Lucrezia Borgia, die schöne Tochter Papst Alexander VI., erheiterte nicht selten ihren Vater durch ihre Kunst und Anmuth im zierlichen Tanze. Noch auf ihrer Hochzeit mit Alfonso von Este, nachmaligem Herzog von Ferrara, stieg sie von der Tribüne herab und tanzte wiederholt römische und spanische Tänze unter Begleitung der Tamburine.

Welches Selbstbewußtsein beseelte aber auch die alten italienischen Tanzmeister, die diese künstlichen Tänze ihren erlauchten Schülern eingeübt hatten, und wie sind sie von ihrer Würde und Bedeutung durchdrungen! Wir kommen jetzt auf die schon erwähnten italienischen Tanz-Schriftsteller Fabrizio Caroso von Sermoneta und Cesare Negri, genannt »il Trombone« von Mailand, deren Werke heute zu den größten bibliographischen Seltenheiten gehören. Nuove inventioni di balli (le gratie d'amore) betitelt sich der 296 starke klein-Folioband des Cesare Negri, der im Jahre 1604 in Mailand gedruckt ist, und aus dem wir uns, mit Zuhülfenahme des Ballarino von Fabrizio Caroso (Venedig, 1581), die Tanz-Divertissements der vornehmen italienischen Familien des 16. Jahrhunderts reconstruiren können. Interessant für den Musikforscher sind die vielen mitgetheilten Tanzmelodien, die bei Negri indessen einen

größeren musikalischen Werth haben, als bei Caroso. Zahlreiche Kupfer zeigen Tanzstellungen und Tanzgruppen, ja sie illustriren, wie man den Hut halten soll (nicht mit der Oeffnung nach auswärts!), wie der Mantel zu falten ist, damit er beim Tanz nicht hinderlich sei, wie man sich der sitzenden Dame bei der Aufforderung zum Tanze zu nähern hat. Fremd und seltsam muthen uns jene Tänze an, die mit ganz kleinen Schrittchen und Sprüngen und unter häufiger Anwendung von Reverenzen und Continenzen, bei denen man sich vor einander brüstete, ausgeführt wurden. Sie paßten recht eigentlich zu der steifen altspanischen Tracht, den vier- bis fünffach gefälteten Tellerkragen, den hohen und schweren gestickten Brokatkleidern der Damen, den geschlitzten seidenen Röcken und kurzen Mänteln der Herren, die mit langen Stoßdegen und hohem Sammetbarret sich neben und vor einander in etikettenmäßiger, steif vornehmer und gemessen edler Weise bewegten.

Caroso hat seinen Ballarino der schönen Großherzogin Bianca Capello von Toscana gewidmet, Negri dedicirte sein Buch niemand Geringerem, als „dem großmächtigsten und katholischen Herrn Philipp dem Dritten, König von Spanien, Monarchen der neuen Welt.“ Beide Schriftsteller haben sich vor ihren Werken in Kupfer stechen lassen, in steifen, gestickten seidenen Röcken, mit hohem Kragen und gefälteter Spitzenkrause, das hohe Sammetbarret der Eine auf dem Kopfe, der Andere damit freundlich grüßend.

Konnte man es aber diesen Tanzmeistern, die sich stets in der vornehmsten Gesellschaft bewegten, um dieser die von der Sitte gebotenen feierlichen Geberden beizubringen, verdenken, wenn sich in ihnen ein außerordentliches Selbstbewußtsein ausbildete? Welchen Großen hatten sie nicht im Tanzen unterrichtet und vor welcher Berühmtheit ihres Jahrhunderts hatten sie nicht getanzt! Cesare Negri tanzte, wie er mit Stolz erzählt, vor den beiden Seehelden Andreas Doria und Don Juan d'Austria, er tanzte vor Cosmus von Medici und dessen Sohn Francesco; er unterrichtete den Sieger von Lepanto im Tanzen und auch den Prinzen Rudolph, Kaiser Maximilian's II. Sohn, der später selbst als Rudolph II. auf dem Kaiserthrone saß. Unser Tanzmeister wird gar nicht müde, von gekrönten und hohen Häuptern zu sprechen, zu denen seine tanzkundigen Füße den Weg gefunden. Er weiß, was ein Tanzmeister damals zu bedeuten hat, so gut wie sein Nachfolger Vestris, der seinem Sohne den Fuß mit den Worten entgegenstreckte: „Küsse diesen Fuß, der Himmel und Erde entzückt.“ Negri zählt eine ganze Menge tanzender Collegen auf, die auf der Leiter der Ehre die höchste Spitze erklommen. Er nennt den Pompeo Diobono von Mailand, den Heinrich II. von Frankreich mit Ehren und Reichthümern überhäufte. „Hätte der

Himmel", ruft Negri, „diesem Fürsten ein längeres Leben gegönnt, so würden wir es vielleicht erlebt haben, einen unserer mailändischen Mitbürger zu den höchsten Würden in Frankreich befördert zu sehen." Aus der langen Reihe zeitgenössischer Tanzberühmtheiten, die Negri aufzählt, sieht man, daß damals Italien und vor Allem Mailand, wie später Frankreich, alle Höfe und Städte mit Tanzmeistern versorgte; er nennt Pietro Martire von Mailand, im Dienste Ottavio Farnese's in Rom; Francesco Legnano von Mailand, am Hofe Karl's V. und Philipp's II.; Giovanni Francesco Giera von Mailand, im Dienste Heinrich's von Valois, als er König von Polen war; Ambrogio Landriano, genannt Mazzacastroni, von Mailand, ebenfalls in Polen; Giulio Cesare Lampugnano von Mailand, Tanzmeister am Hofe Philipp's II.; Carlo Beccaria von Mailand, Negri's Schüler, Tanzmeister am Hofe Rudolph's II. u. s. w.

Doch wenden wir uns jetzt nach Frankreich, wo der Tanz während der Regierungszeit der Valois jene Bedeutung erlangte, die ihn in der ganzen gebildeten Welt einführte, und ihn zum Beherrscher aller Vergnügungen und Festlichkeiten machte. Der französische Einfluß auf die Ausbildung der Tanzkunst trat im 16. Jahrhundert (und zwar mehr gegen das Ende denn zu Anfang desselben) zum ersten Male vollständig hervor: die Tänze Frankreich's wurden überall, im Ballsaal wie auf der Bühne, nachgeahmt, und mit ihren Schritten und Bewegungen sogar in den Kirchen getanzt.

Führte doch Cavalieri im Februar 1600 im Oratorio der Kirche della Vallicella in Rom unter dem Titel: »dell' anima e del corpo« (die Seele und der Körper) auf einer Bühne mit Scenen und Decorationen, durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, eine Art Oratorium, ein moralisch-allegorisches Drama, auf. Das Stück kann mit oder ohne Tanz gegeben werden. Wird letzterer jedoch vorgezogen, so soll er zu gewissen Versen in ehrwürdiger, langsamer Bewegung sich entwickeln. Gravitätische Schritte und Figuren mögen dann folgen. Während des Ritornells führen vier Haupttänzer ein Ballet, belebt mit Capriolen und Entrechats, aber ohne Gesang, aus. Und so nach jeder vom ganzen Personale gespielten und gesungenen Stanze, jedoch mit dienlicher Abwechselung, bald im Gaillarden-, bald im Canarie-, bald im Couranten-Schritt, was zu den Ritornellen sehr gut passen wird.

Welche Bedeutung die französischen Tänze jener Zeit für das gebildete Europa erhielten, sehen wir besonders aus Shakspeare's Dramen, in denen sich der Dichter keine Gelegenheit entgehen ließ, von ihnen zu sprechen, oder sie an passenden Stellen einzuflechten.

In jenen Zeiten, wo man die Gewandtheit und Kraft des Körpers als kostbare Dinge ansehen mußte, von denen nur zu oft selbst das Leben abhing, war es natürlich, daß man allen körperlichen Uebungen eine besondere Sorgfalt widmete. Auch herrschte eine gewisse Ritterlichkeit, die es sich stets zur Aufgabe machte, den Damen zu gefallen, die aber ganz gut ihren eigenen Vortheil darin erkannte; diese Ritterlichkeit ging nicht darauf aus, Püffe zu empfangen, ohne die Hoffnung zu hegen, daraus Begünstigungen und Nutzen zu ziehen. Der zeitgenössische französische Schriftsteller Michael Montaigne spricht es wiederholt aus: daß ein äußerer Anstand des Körpers, ein gefälliges Wesen der Person im Umgang gleichzeitig ausgebildet werden müsse mit dem Geist. „Unsere Leibesübungen, Laufen, Ringen, Musik, Tanzen, Reiten, Fechten und die Jagd sollen einen guten Theil unseres Studiums ausmachen.“ In erster Linie figurirte der Tanz, und die Lehrer dieser Kunst nahmen demgemäß eine außerordentlich wichtige Stellung ein; klingt doch in den ersten Scenen des »Bourgeois gentilhomme« von Molière diese damals auf den höchsten Gipfel gelangte Größe und Herrlichkeit aus dem Gespräch zwischen dem Tanzmeister und dem Musiklehrer hervor, die uns wie ein Echo der entschwundenen besseren Tage erscheint. Im Jahre 1554 wurde der von Cesare Negri bereits erwähnte berühmte Tanzlehrer Pompeo Diobono aus Savoyen von Heinrich II. nach Paris berufen, und von diesem zum Erzieher seines zweiten Sohnes Carl IX. ernannt, womit der König nicht nur den Vornehmen seines Reiches ein Beispiel gab, sondern sich auch den herkömmlichen Sitten und Gewohnheiten seiner Zeit fügte.

Große Tanzbelustigungen, Maskenspiele und Allegorien traten an die Stelle der Turniere, welche sich keiner großen Beliebtheit mehr erfreuten, seit in einem derselben Heinrich II. im Jahre 1559 sein Leben verlor. Als Seele dieser Festlichkeiten ist Catharina von Medici anzusehen, die als Gemahlin Heinrich's II. und später als Mutter zweier Könige während einer langen Reihe von Jahren einen bedeutenden Einfluß auf alle Hofvergnügungen, und somit auch auf den Tanz, ausübte. Sie wollte den Hof so glänzend erhalten, wie er unter ihrem Schwiegervater Franz I. gewesen, und betrachtete es als ihre Pflicht, — durch angeborene Erfindungsgabe und ausgesprochenes Talent für diese Zwecke unterstützt — Ballete, Maskenaufführungen und Bälle arrangiren zu müssen. Statt der heute üblichen militärischen Schauspiele, Revuen und Paraden wurden vom französischen Hofe bei Fürstenbesuchen und bei der Ankunft fremder Ambassadeure Tanzarrangements und Maskeraden veranstaltet, und von Catharina von Medici neben dem ernsten, feierlichen Tanz, den wir kaum mehr kennen und beinahe nicht für existenzfähig halten, wenngleich in ihm doch die ideale Darstellung kunstvoll geregelter

Körper-Bewegung vorkommt, auch lebhaftere Tänze eingeführt, bei denen die Cavaliere, Tänzer von Profession nachahmend, Sprünge machen mußten, und die Damen kurze Kleider trugen, damit man sehen konnte, ob sie auch den Tanzschritt hielten.

Der Tanz hatte dazumal eine viel größere gesellschaftliche Bedeutung als heutzutage, wo wir nur den heiteren Tanz kennen, der ein bloßes Spiel ist, ein zweckloses Sichgehenlassen in erhöhter Stimmung, das keinen Anspruch macht, als den, sich selbst volle Genüge zu thun. Zur Zeit der Valois, und besonders unter Heinrich III., wurde überall getanzt und aus allen möglichen Veranlassungen*). War dies eben die Folge der Religionskriege und bürgerlichen Unruhen? Man erzählt, daß nach der Schreckensherrschaft der ersten französischen Revolution in allen Stockwerken auch der höchsten Häuser in Paris getanzt wurde; vielleicht vollzog sich ein ähnliches Phänomen im 16. Jahrhundert nach jeder blutigen Rauferei der Bürger.

Der Hof ging dem Volke mit seinem Beispiele voran: nach der Rückkehr vom Schlachtfelde wurde getanzt, Maskeraden aufgeführt und Ballete einstudirt. Die Bälle fanden gewöhnlich im Louvre im Karyatiden-Saale statt, welcher sich besonders für diese Zwecke eignete; die Tribüne wurde von den Musikern eingenommen, während am andern Ende des Saales der König auf den Stufen thronte, die damals noch bestanden. Diese Feste waren großartig, und es ist bedauerlich, daß die Gemälde der französischen Schule uns keine vollständigeren Darstellungen derselben aus den Zeiten der Valois hinterlassen haben, während doch so viele alte italienische Künstler uns ähnliche Vergnügungen ihres Landes überlieferten, auch die Maler des Rococozeitalters in ihren Bildern so häufig Scenen aus den unter Ludwig XIV. in höchster Blüthe stehenden conventionellen Tänzen schufen. Im Museum des Louvre befinden sich nur zwei Gemälde mittlerer Größe, welche sich auf diese Epoche beziehen. Das eine, mit der Nummer 656 bezeichnet, stellt einen Ball bei der Königin Catharina oder bei der Königin Louise von Lorraine dar. Es ist anzunehmen, daß die Scene unter Heinrich III. stattfindet, weil nur eine einzige Figur links, welche der König sein kann, den 1578 gestifteten Orden des heiligen Geistes trägt. Das Orchester besteht aus zwei Sackpfeifen und zwei geraden Flöten. Der dargestellte Tanz ist der

*) Wie z. B. heute noch in den baskischen Provinzen, wo am 1. September 1876 der Provinzial-Landtag (Juntas generales) von Guipuzcoa in San Sebastian mit einem Tanze eröffnet wurde. Neunzehn Deputirte und neunzehn Damen der besten Gesellschaft tanzten dort auf öffentlichem Platze den Ezcudantza (Handtanz), der durch seine Originalität und gediegene reiche Einfachheit allgemeinen Beifall erhielt, wie absonderlich auch ein solcher parlamentarischer Brauch in anderen Ländern erscheinen mag.

Branle. Auf dem zweiten, unter Nummer 657 vorhandenen Gemälde sieht man einen Saal, welcher wohl jener der Karyatiden sein könnte, wenn er nicht zu klein wäre; am Plafond treten die Balken hervor und der Boden ist mit Marmor belegt. Der heilige Geist-Orden erscheint auf diesem Bilde nicht, aber da man Catharina von Medici in einer der Figuren zu erkennen glaubt, so ist anzunehmen, daß der Ball unter der Regierung Carl's IX. oder im Anfange jener Heinrich's III. stattfand. Ist es vielleicht der Hochzeitsball Heinrich's IV. mit Margarethe von Valois? Wenn dies der Fall sein sollte, so wäre von den Beschreibungen der Zeitgenossen so Manches als Uebertreibung anzusehen, wie denn auch der Luxus der Personen und die Erzählung von so vielen ihrer Thaten der heutigen historischen Forschung in minder großartigem Lichte erscheinen. Ein Paar, vielleicht Heinrich IV. und seine junge Gemahlin, tanzen inmitten des Saales eine Courante. Die Musiker, vier Lautenspieler, alle gleichmäßig in braune Seide gekleidet, befinden sich auf der rechten Seite etwas im Hintergrunde. Beiden Gemälden gebricht es an Leben und Bewegung. Läßt man indessen das Uebertriebene der zeitgenössischen Schilderungen solcher Feste gelten, so sind doch manche den Luxus andeutende Details vergessen, und zwar in der Beleuchtung, in den Verzierungen und im Costüm; überdies ist anzunehmen, daß die Gesichter der Damen in der Wirklichkeit weit hübscher waren als jene der Figuren auf diesen Gemälden, sonst dürften die jungen Cavaliere sich wohl wenig Mühe gegeben haben, ihnen zu gefallen.

Was nun endlich die Tänze jener Zeit selbst angeht, deren Zahl übrigens ziemlich bedeutend war, so sind dieselben, obgleich in Tact und Rhythmus, sowie in ihren Pas und Figuren einfach, doch nicht so leicht, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag, da bei ihnen besonders viel von der größeren oder geringeren Gewissenhaftigkeit abhing, die der Tanzende auf die Ausführung der Schritte verwendete. Die Tänzer mußten mit Kraft und großer Behendigkeit ausgestattet sein, um den an sie gestellten Anforderungen gerecht zu werden, und die Geschickteren ersetzten die einfachen Pas durch complicirtere aber doch wieder genau vorgeschriebene Bewegungen, und durch kunstvolle Sprünge (Capriolen), die immer ihre Berechtigung hatten, wenn sie nur richtig in die Cadenz einfielen. Ueberhaupt scheinen die gemeinschaftlichen Bewegungen und Kraftentwicklungen, sowie die Anmuth und der feine Anstand, den die Tänze des 16. Jahrhunderts von den Ausführenden erforderten, ebenso die Zuschauer wie die Tänzer amüsirt zu haben. Diese Letzteren waren wirkliche Schauspieler, die danach trachteten, ihre Person im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, und es sich oft schwer genug werden lassen mußten, um ihr Publicum zu zerstreuen und um dessen Beifall zu erringen. Die erst

viel später, und zwar, wie es scheint, bei der Courante aufkommende Begleitung der Tanzpas mit den Armen (das sog. Port de bras), welches man in den spanischen und italienischen Volkstänzen schon damals, wie noch heute, anzuwenden pflegt, war im 16. Jahrhundert bei den französischen Gesellschaftstänzen nicht im Gebrauch, und die Bewegung der Füße und Beine, sowie die edle, anmuthsvolle Haltung des Körpers allein maßgebend. Was aber das Air noble betrifft, das sich die Tänzer zu geben wußten, so ist eine in den Memoiren Brantôme's befindliche Schilderung in Betreff der Ausführung der Pavane durch König Heinrich II. und seine Schwester hier erwähnenswerth. Es heißt dort: „Der König führte gewöhnlich seine Schwester bei dem „großen Tanz", und wenn der Eine voll edler Majestät erschien, so war die Andere es nicht minder. Ich sah ihn oft die spanische Pavane tanzen, ein Tanz so recht geeignet um Anmuth mit Hoheit gepaart zu entfalten, auch konnten die im Saale Anwesenden sich nicht satt sehen an diesem Anblick, denn die Passagen wurden so vorzüglich getanzt, die Pas so richtig ausgeführt, das Stillestehen so ausdrucksvoll markirt, daß man nicht wußte, was mehr zu bewundern war: ob die schöne Ausführung des Tanzes, das majestätische Stehenbleiben, oder der wechselnde Ausdruck zwischen Heiterkeit und hoheitsvoller Geringschätzung. Und wer dieses Paar tanzen sah, mußte gestehen, nie etwas Aehnliches gesehen zu haben, wie dieses königliche Geschwisterpaar; was mich betrifft, so bin ich ganz derselben Meinung, der ich doch auch die Königinnen von Spanien und Schottland denselben Tanz gut tanzen sah."

Auch ist hier eine Mode zu erwähnen, die Shakspeare in seinem Malvolio in „Was Ihr wollt" so geistreich persifflirt, nämlich das Cokettiren mit dem Beine, dem der Strumpf wie angegossen sitzen mußte, und die Sorgfalt, die auf das Anlegen der Kniebänder verwendet wurde. Die galanten Damen hüllten ferner ihre Beine „an deren oberen Theile" in niedliche Höschen, aus gold- und silberdurchwirktem Stoffe, die sie mit purpurrothen Schnüren verzierten, und die sie nicht getragen haben würden, wenn sie nicht die Absicht gehabt, dieses beim Tanz zu zeigen.

Die Tanzmusik wurde, wie aus alten Malereien und Holzschnitten, und dem directen Zeugnisse Jean Tabourot's ersichtlich, meist von Trommel und Pfeife ausgeführt, die häufig sogar nur eine Person zu handhaben pflegte. Erstere markirte, was beim Tanze die Hauptsache ist, den Rhythmus, die andere pfiff irgend eine Melodie darein. Das auf Trommler und Pfeifer reducirte Tanz-Orchester war nicht etwa eine Folge musikalischer Armuth — wie uns andere gleichzeitige Compositionen und das Vorhandensein aller möglichen Instrumente beweisen, — sondern man machte eben nicht größere Ansprüche beim Tanz; der Tanz blieb

die Hauptsache, und eine musikalische Andeutung genügte zum Regulator der Tanzbewegungen. Ebenso galt die Sackpfeife durchaus nicht für unedel oder lächerlich. Der Dudelsack, den heutzutage die geringste Dorfkirmes verschmäht, war damals und schon früher salonfähig, und durfte schnarren, wenn die vornehmsten Damen tanzen wollten; in Boccaccio's „Decamerone“ z. B. wird einmal von Tindareo mit seiner „Cornamusa“ zum Tanze aufgespielt, und in jener so höchst merkwürdigen, und fälschlich dem Taddeo Gaddi zugeschriebenen allegorischen Wandmalerei der Cappella spagnuola in Florenz dreht sich eine reizende, geschmückte Mädchenschaar im Ringelreihen, während ein Dudelsackpfeifer dazu sein Tanzstückchen herunterfingert. Die Tanzmelodien waren seltsamerweise meist in Moll gehalten, da die Herrschaft der Kirchen-Tonarten die Grenzen von Dur und Moll verwischte, und überdies eine besondere Vorliebe sich bemerkbar machte für Moll-Tonarten und gemessenes Tempo, selbst bei weltlichen Liedern und Tanz.

Was nun aber das Buch betrifft, das uns eine genaue Kenntnißnahme der Tänze des 16. Jahrhunderts ermöglicht, so hat dasselbe sein ganz besonderes Schicksal gehabt, das hier zu erzählen wohl der Ort sein dürfte. Es ist nämlich, trotz seines respectablen Alters von fast dreihundert Jahren und trotz seiner außerordentlichen Wichtigkeit für die Erkenntniß einer ganzen Tanzperiode den betheiligten Kreisen immer — vollständig unbekannt geblieben und deshalb für tanzkünstlerische Zwecke auch niemals benutzt worden. Eine dürftige, aus wenigen Zeilen bestehende Notiz in Furetière's historischem Wörterbuch, nach welcher Thoinot Arbeau (ein Pseudonym und Anagramm aus den Buchstaben seines Namens „Jehan Tabourot“ gebildet) der Erste und Einzige gewesen sein soll, der die Pas der Tänze seiner Zeit in ähnlicher Weise bezeichnete, wie man die Gesänge und Melodien zu notiren pflegt, und sein Buch „nicht mehr zu finden ist“, war Alles, was in den Werken über Tanzkunst Einer dem Anderen in diesem langen Zeitraum nachschrieb. Erst der Balletmeister Arthur Saint-Léon bringt in seiner Sténochorégraphie ou art d'écrire promptement la Danse, Paris 1852, ohne auf das Buch näher einzugehen, und ohne Angabe der Quelle, das Portrait und eine Biographie Jean Tabourot's, nach welcher dieser der Sohn von Etienne Tabourot, königl. Rath und Verwalter des Amts zu Dijon und Valentine Henriette Dubois gewesen sein soll und im Jahre 1519 geboren wurde. Von kräftiger Körperconstitution, zeigte er schon in seiner Kindheit eine lebhafte Neigung für Leibesübungen und eine besondere Vorliebe für den Tanz, den er in Poitiers erlernt hatte. Anfänglich dazu bestimmt, dem Vater in der Ausübung seines Amts zu folgen, mußte er diesen Plan in Folge eines Gelübdes aufgeben: in

einer schweren Krankheit, die ihn an den Rand des Grabes brachte, gelobte seine Mutter, ihn der Kirche zu weihen, falls er genesen sollte. Als gehorsamer Sohn erfüllte er den Wunsch seiner Mutter und trat 1530 in einen Orden ein. Trotz seines gänzlichen Mangels an Beruf für diesen Stand, der so wenig in Uebereinstimmung mit seinem Charakter war, erlangte er doch bald einen hervorragenden Platz in der Geistlichkeit, so daß er im Jahre 1574 zum Domherrn von Langres ernannt wurde. In dieser Stellung hatte er Gelegenheit, sich neben der Ausübung seiner religiösen Pflichten auch mit dem Studium der Gebräuche, die auf die Religion Bezug hatten, und besonders mit den kirchlichen Tänzen zu beschäftigen, die damals noch Sitte waren. Seine alte Neigung für den Tanz erwachte, und gab ihm den Gedanken ein, im Alter von 69 Jahren noch ein Werk über denselben zu veröffentlichen. Es erschien 1588 in erster, und 1596 in zweiter Ausgabe, und publiciren wir dasselbe nach dem Exemplar der letzteren, das sich auf der k. k. Hofbibliothek in Wien befindet. Tabourot's Styl, ohne gerade ein Muster zu sein, wurzelt ganz in seinem Zeitalter; er zeigt Geist, die echte feine Naivetät, Scherz und Laune, und oft das richtige Wort, das zum Lachen bringt. Die für unsere Zwecke nicht wichtige Abhandlung über das Trommeln, Fechten 2c., mit der die zweite Ausgabe der „Orchésographie“ vermehrt ist, haben wir in der Uebersetzung nicht wiedergegeben, sondern nur das vollständige auf die Tanzkunst bezügliche Material mit allen Illustrationen und Tanzmelodien.

Kehren wir wieder zu den Tänzen zurück, von denen, wenn nicht alle, so doch die Mehrzahl zahlreiche Spuren in den Spielen, Tänzen und in der Musik der Generationen Frankreichs in den folgenden Jahrhunderten zurückgelassen haben. Es ist schwer, in den Volksliedern wegen der successiven und durch die Tonart bedingten Abänderungen und Modificationen die ursprünglichen, vollkommen originalmäßigen Melodien wieder zu erkennen, die sie bei ihrem Entstehen hatten; das aber ist so ziemlich sicher, daß die Mehrzahl der kindlichen Spiele, namentlich deren Rundtänze, und die Mehrzahl der schlecht componirten Gesänge, die man noch zuweilen in Frankreich zu hören bekommt, und die inmitten der modernen Productionen ihr eigenthümliches Gepräge erhalten haben, von diesen alten, eher gegen das Ende als im Beginn des 16. Jahrhunderts entstandenen Tänzen mit Gesang abstammen, d. h. aus einer Epoche herrühren, wo die entstehende Bewegung auf dem Gebiete der Musik unwiderruflich die alten Gesetze der liturgischen Tonweise brach. Das Lied »Malborough s'en va-t-en guerre« (Malborough zieht in den Krieg) ist nichts Anderes als die Umschreibung einer alten Melodie des 15. Jahr-

hunderts in den $^6/_8$-Tact des 18. Jahrhunderts. Das Lied »Vive Henri IV.« stammt vom Branle coupé genannt Cassandra, der weit älter ist, als die Regierungszeit jenes Königs. Nach dem Rundgesange des »Chevalier du guet« (des Ritters von der Nachtwache): »Qu'est-ce qui passe ici si tard« (Wer ist so spät noch draußen), sowie nach jenem: »Nous n'irons plus au bois« (Wir gehen nicht mehr in den Wald) haben vielleicht die galanten Damen des Hofes Heinrich's III. fröhlich getanzt. Es muß dabei bemerkt werden, daß die Zeit hauptsächlich den Rhythmus dieser Lieder beeinflußt hat; die gegenwärtig bekannten Arien, gleichviel ob dieselben neu oder aus alten durch Modification entstanden, weisen, ohne gerade lebhaft zu sein, dennoch ein knapperes, unveränderlicheres Zeitmaß auf, als die alten Lieder, welche man noch mit den Original-Compositionen vergleichen kann. Die musikalischen Zeichen haben übrigens eine ähnliche Wandlung durchgemacht; die ursprünglichen weißen Noten mit langen Werthen mußten den schwarzen, kurzwerthigen weichen, die sich nun, wie die Buchstaben des Satzes, knapp aneinanderreihen.

Führen wir hier noch, wenn auch nur als Curiosität, an, daß einige gelehrte Forscher sich nicht gescheut haben, den Deutschen ihren eigensten Nationaltanz, den Walzer, abzusprechen, und mit der Behauptung hervorzutreten, daß dieser ein ursprünglich französischer, seit mehr als vierhundert Jahren bestehender Tanz sei, der gegen das Ende des letzten Jahrhunderts wieder von Deutschland nach Frankreich gekommen. Sie berufen sich dabei auf das Werk eines Franziscanermönchs »Le voyage du frère Audrie« aus dem vierzehnten Jahrhundert, in welchem absonderlichen Buche ein Capitel vorkommt mit der Aufschrift: »La grande merveille de la valse d'enfer et périlleuse«. Viel mehr Wahrscheinlichkeit hat die schon mehrfach ausgesprochene Vermuthung: daß der deutsche Walzer der zweite Theil, oder gewissermaßen die Schlußfigur eines Tanzes ist, dessen erster Theil im Laufe der Zeiten verloren ging; wenn auch die Annahme, nach der die Entwickelung des Walzer-Dramas in dem ersten Theil der alten Courante zu suchen ist, noch sehr der Begründung bedarf. — Die Bourrée der Auvergne, die im Jahre 1587 zuerst in den Straßen von Paris aufgeführt wurde, und über die deshalb auch Tabourot in seiner Orchésographie noch keine Mittheilungen machen konnte, ist gänzlich aus der vornehmen Gesellschaft verschwunden, lebt aber doch noch immer in einigen Gegenden Frankreichs fort, und giebt uns in ihrer Musik ein frappantes Beispiel von der Unverwüstlichkeit gewisser Arien und ihrer allmäligen Modification. Die Melodie der Bourrée hat sich in der »Tentation de Saint-Antoine«, einer zur Zeit unserer Väter sehr beliebten Parodie, erhalten; das Couplet:

Courez vite, prenez le patron,
Et faites-le moi danser en rond . . .
Courez vite, prenez le patron,
Tirez-le moi par son cordon;

ist auf eine Arie geschrieben, die nichts Anderes ist als die Bourrée der Auvergne, die sich mit der Zeit etwas veränderte und, wie so viele andere Melodien, durch die erwähnten Einflüsse in dem Fortschritt der Musik engere Form und Abrundung in mehr modernem Sinne annahm. — Auch die gesungene Pavane, bei welcher die Tänzerin ihren Partner küßte, hat ihre Spuren hinterlassen, denn die Dorfmusikanten Frankreichs kennen noch eine eigenthümliche Melodie, vielleicht aus dem 16. Jahrhundert, in der ein anhaltender und scharfer Triller auf der Geige den Dorfschönen das Signal für die Umarmung giebt. Diese bildet oft das Hauptvergnügen auf einem Dorfballe, wenn mitten im Tanze beim Ertönen des Trillers die Schloßfrau oder die Gattin irgend eines Würdenträgers, die sich herabgelassen hat, mit einem Bauernlümmel zu tanzen, diesen küssen soll! George Sand schildert in einem ihrer ersten Romane eine solche Scene, welcher sie höchst wahrscheinlich selbst beiwohnte.

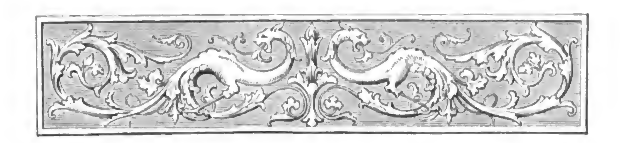
Den Branles begegnet man in Frankreich auf jeden Schritt in den Kinderspielen und in den Schlußtanzfiguren eines Balles; die Cotillon-Figuren sind eine Art von Branle, der Carillon de Dunkerque nicht minder, dessen classische und wenig ehrerbietige Worte — die übrigens niemals dazu gesungen werden — noch aus jener Zeit stammen müssen, wo unsere guten Voreltern in ihrer derben Weise und ohne falsche Scham das Wort gebrauchten, mit welchem Molière Sganarelle unsterblich gemacht hat. — »La Boulangère a des écus« (die Bäckerin ist an Thalern schwer) ist eine Zusammensetzung des Branle's »des Lavandières« und jenes »des Sabots«. — Der »Branle des Hermites« findet sich noch im Rundtanze der »Pont d'Avignon«, bei welchem die kleinen Tänzer die Geberden und Handlungen aller möglichen Personen nachahmen, den „Guignolet" (Anmerkung zu Seite 110) machen und unter anderen Dingen — die Arme über die Brust gekreuzt — sich verneigend die Worte sprechen: „So machen es die Capuziner."

Im »Clef du Caveau« (Kellerschlüssel) ließen sich noch andere Belege auffinden für die eigenthümliche Fortdauer solch' musikalischer und tanzfiguraler Traditionen. — Die Volte allein scheint ganz verschwunden zu sein: sie ließ sich eben mit unseren Sitten gar nicht in Einklang bringen; es ist zwar auch bei uns noch gebräuchlich, daß der Herr die Taille seiner Dame umschließt und sie an seinen Körper drückt; die Dame, die sich so drücken, stoßen, ziehen und heben läßt, wäre aber doch sicherlich höchst entrüstet, wenn ihr Tänzer sie so fassen wollte wie es bei der

Volte geschah. Es ist übrigens auch fraglich, ob die Tänzer heutzutage die Kraft hätten, mit den Tänzerinnen solche Forcetouren zu machen!

Als wichtigste Quelle für die Kenntniß der alten Tanzmelodien ist die »Collection Philidor« zu betrachten, — auf die wir mehrfach in den Anmerkungen zurückkommen, — da in ihr die alte Tanzmusik und die Ballete des französischen Hofes verzeichnet sind. Ein Mitglied der Familie Philidor, aus der mehre Generationen hindurch talentvolle Musiker hervorgingen, André Danican, hat sich ein wesentliches Verdienst um die Geschichte der Musik erworben durch eine Sammlung von alten französischen Compositionen, welche er eigenhändig abschrieb und Ludwig XIV. widmete. Dieses unter dem Namen »Collection Philidor« den Musikforschern bekannte Werk wurde nach der Revolution wieder zusammengesucht und in der Bibliothèque du Conservatoire zu Paris aufgestellt; leider sind mehrere Bände desselben verloren gegangen. Alle Musikstücke dieser Collection sind in Partitur, mit Angabe der damals gebräuchlichen Instrumente. Der erste Band enthält die ältesten Melodien und Tänze der Bretagne, des Poitou, der Champagne und der Lorraine, und zwar seit dem Jahre 1540, sowie die für besondere Veranlassungen componirten Musikstücke während der Regierungszeit Heinrich's III. bis Ludwig's XIV. Die Bände 2 und 3 umfassen die Musik der Ballete, welche von 1582 bis 1649 bei Hofe getanzt wurden. In den Bänden 4 bis 16 findet man die großen Ballete, welche zu Anfang der Regierung Ludwig's XIV. und vor Einführung der Opern in Frankreich bei Hofe zur Aufführung gelangten. Einige Bände bringen die Originalmusik zu den Komödien Molière's, andere die Musik zu den Ballets in den Jesuiten-Collegien. Man bedauert den Verlust der Bände 17 und 26, welche die Compositionen der großen „Bande der Violinspieler der Vierundzwanzig" unter Ludwig XIII. und XIV. enthielten, und des 25. Bandes, der nur aus Compositionen von Mitgliedern der Familie Philidor bestand.





Orchésographie,

oder Abhandlung in Form von Gesprächen, durch welche alle Personen die ehrbare Ausübung des Tanzes leicht erlernen können.

Von Thoinot Arbeau in Langres.

Capriol. Herr Arbeau, ich komme Sie zu grüßen. Sie erkennen mich wohl nicht mehr? Vor sechs oder sieben Jahren verließ ich Langres, um nach Paris und von dort nach Orleans zu gehen; ich bin Ihr Schüler, dem Sie die im Kalender vorkommenden astronomischen Berechnungen lehrten *).

Arbeau. In der That, ich habe Sie nicht wieder erkannt, denn Sie sind seit jener Zeit groß geworden, und wie ich glaube, haben Sie auch Ihren Geist durch Tugenden und Wissenschaften vervollkommnet. — Wie denken Sie über die Rechtswissenschaften, die ich auch einst studirte?

Capriol. Ich finde sie nicht nur sehr schön, sondern auch nothwendig für das allgemeine Wohl. Ich bereue jedoch, daß ich es in Orleans verabsäumte mir die Umgangsformen anzueignen, mit denen man sein Wissen ergänzen muß; denn seit meiner Rückkehr habe ich mich wiederholt in Gesellschaften befunden, wo ich indeß nur kurze Zeit verweilte, weil ich mich nicht zu benehmen wußte und für einen Klotz gehalten zu werden befürchtete.

---

*) Es heißt im Original: »ie suis vostre disciple à qui vous apprinstes le compot«. — Das Wort compot, häufiger compost geschrieben, ist gleichbedeutend mit comput, kommt von dem lateinischen Wort computare, berechnen, her und wurde im 15. Jahrhundert gewöhnlich in Verbindung mit Calendrier als Titel für Almanache gebraucht. So z. B. »Compost et Calendrier des bergiers 1493 composé par le berger de la grande montaigne«. Die lateinischen Almanache tragen den Titel Compotus, z. B. Aviani liber qui dicitur compotus, una cum figuris oder Compotus familiari commentario declaratus. Das Eindringen des s erklärt sich wahrscheinlich durch Verwechselung mit dem aus compositus entstandenen »compost«, welches einen gewissen Mineraldünger bezeichnet. Tabourot, der Verfasser der „Orchésographie", hatte vor diesem Werk unter dem Namen Thoinot Arbeau ebenfalls einen »Compost et manuel Calendrier par lequel toutes personnes peuvent facilement à prendre et sauoir les cours du soleil et de la lune« geschrieben, worauf er sich hier bezieht.

Arbeau. Es blieb Ihnen jedoch der Trost, von den alten Doctoren, die Ihr Wissen in Anschlag bringen, entschuldigt zu sein.

Capriol. So ist es; ich hätte jedoch gerne in den Pausen des ernsten Studiums tanzen gelernt, um überall gerne gesehen zu werden.

Arbeau. Es wird Ihnen ein Leichtes sein dies zu lernen, indem Sie Bücher über Umgangsformen lesen, und dann sich im Fechten, Tanzen und Ballspielen üben, um sich bei Männern und Frauen beliebt zu machen.

Capriol. Fechten und Ballspielen habe ich wohl gelernt, und bin deshalb auch unter jungen Männern gerne gesehen; es fehlt mir nur noch das Tanzen, um den Mädchen zu gefallen, von denen, wie mich dünkt, der gute Ruf eines jungen heirathsfähigen Mannes abhängt.

Arbeau. Sie haben ganz Recht, denn naturgemäß suchen sich die Geschlechter gegenseitig auf, und es giebt nichts was den Mann mehr zur Höflichkeit, Wohlanständigkeit und Großmuth aneifert, als die Liebe. Und wenn Sie sich verheirathen wollen, so müssen Sie wissen, daß man die Geliebte durch die gute Haltung, Geschicklichkeit und Grazie im Tanze gewinnt. Mehr noch als dieses, denn man tanzt um zu erkennen, ob die Liebenden gesund und im Gebrauche ihrer Glieder sind, und am Ende des Tanzes ist es gestattet die Geliebte zu küssen, damit sie gegenseitig riechen können, ob ihr Athem gesund oder übelduftend ist, was man Hammelsschulter nennt*).

Capriol. Ich habe über das, was Sie soeben sagten, schon öfters nachgedacht, und gefunden, daß man wohl nicht ohne Grund in Republiken die Tänze und Spiele gestattete. Was mich jedoch abschreckte ist, daß Manche das Tanzen tadeln, ja sogar es unehrbar und unanständig finden dabei zuzusehen, und dasselbe für weibisch halten, unwürdig des Ernstes eines Mannes. Ich habe gelesen, daß Cicero dem Consul Gabinus Vorwürfe machte, weil er getanzt hatte. Tiberius vertrieb die Tänzer aus Rom. Domitian strich alle Jene aus der Liste der Senatoren, die getanzt hatten. Alfons, König von Aragonien, tadelte die Gallier, weil sie sich beim Tanze vergnügt hatten. Moses erboste sich, als er die Kinder Israels tanzen sah.

Arbeau. Auf Einen, der das Tanzen tadelte, kommen viele Andere, die es lobten und schätzten. König David tanzte vor der Arche Gottes her; und was Moses betrifft, so erboste er sich nicht des Tanzes wegen, sondern weil er nicht gestatten wollte, um das goldene Kalb zu tanzen, was eine Götzendienerei war. Und was Cicero betrifft, so hatte

*) Es ist nicht anzunehmen, daß eine Tänzerin des 16. Jahrhunderts sich geschmeichelt gefühlt haben wird, wenn sie aus dem Korbe ihres Verehrers entnehmen mußte, daß sie „bockig" rieche! Sicherlich aber darf die Idee, den Tanz zu einer Art Gesundheitsrath der Ehe zu metamorphosiren, auf Originalität Anspruch machen.

dieser eine Krampfader und geschwollene Füße, und tadelte es deshalb, weil er selbst nicht zu tanzen im Stande war. Die Könige und Prinzen veranstalten Tänze und Maskeraden, um fremde Herrscher zu feiern, zu empfangen und ihnen eine freudige Aufnahme zu bereiten. Wir selbst arrangiren solche Vergnügungen an Hochzeitstagen, und zur Feier der kirchlichen Feste, obschon die Reformirten solches verabscheuen, wofür sie mit Dreckpasteten (!) tractirt zu werden verdienten.

Capriol. Sie machen mir Lust tanzen zu lernen, und lassen mich es bereuen, daß ich nicht einige heitere Stunden darauf verwendete, denn man kann sich damit anständig vergnügen, ohne sich der Unzucht und schlechten Neigungen schuldig zu machen. Ich erinnere mich, daß der Dichter Virgil die Tänzer zu den Glücklichen zählt und im sechsten Gesange der Aeneide sagt:

Pars pedibus plaudunt choreas, et carmina dicunt.

Arbeau. Und Sie könnten noch hinzusetzen, daß unser Herr den störrigen und schlecht gesinnten Pharisäern vorwarf: „Wir haben gesungen und gepfiffen, und ihr habt nicht getanzt.“ — Sie können in kurzer Zeit das Versäumte nachholen, da Sie musikalisch sind, und der Tanz von der Musik und deren Modulationen abhängt.

Capriol. Ich bitte Sie also, Herr Arbeau, mich zu unterrichten, denn ich weiß sehr wohl, daß Sie Musiker sind, und in Ihrer Jugend den Ruf erlangten, ein guter Tänzer und zu tausend fröhlichen Dingen aufgelegt zu sein. Ich möchte mir nun gerne zeigen lassen, mit welchen Schritten und Bewegungen man tanzte; lehren Sie es mich gütigst.

Arbeau. Anthoine Arena, der Provençale, beschrieb das was Sie wünschen in macaronischen Versen*).

Capriol. In dem Gedicht, welches Sie da erwähnen, spricht der Autor wohl von den Bewegungen, die beim Branle und niederen Tanz (Basse danse) zu machen sind, sowie von den Stellungen, die die Tänzer darin zu machen haben; aber des Reimes wegen ist er nur schwer verständlich, weshalb ich Sie ersuche, mich darüber aufzuklären.

Arbeau. Ueber die alten Tanzweisen wüßte ich nichts zu sagen, denn sei es in Folge des Einflusses der Zeit, oder der Trägheit der Menschen, oder der Schwierigkeit sie zu beschreiben: wir haben keine Kenntniß mehr davon; auch darf Sie das nicht weiter bekümmern, weil diese Arten von Tänzen gänzlich außer Uebung gekommen sind. Hat man doch zu unserer Väter Zeiten andere Tänze gehabt, als heutzutage, und so wird es auch den unsrigen ergehen, weil die Menschen nur stets

*) Komische Mischverse aus Wörtern verschiedener Sprachen (meist lateinischen und italienischen ꝛc.) zusammengesetzt.

nach Neuem streben. Wir können indessen die antike Emmeleia mit unsern Pavanen und niederen Tänzen vergleichen; den Cordax mit den Gaillarden, Tourdions, Volten, Couranten, Gavotten, Branlen de Champagne und Bourgogne, den lustigen und gemischten Branlen; den Sicinnis mit den doppelten und einfachen Branlen, und die Pyrrhichie mit dem Tanz der Bouffons.

Capriol. Ich sehe also voraus, daß unsere Nachkommen alle diese von Ihnen soeben genannten neuen Tänze nicht mehr kennen werden, und zwar aus demselben Grunde, aus dem uns die Tänze unserer Vorfahren verloren gingen.

Arbeau. Man muß dies wohl annehmen.

Capriol. Ach, Monsieur Arbeau, verhüten Sie das doch, da Sie es können. Schreiben Sie etwas darüber, ich werde dann im Stande sein, dieses Vergnügen zu lernen, und während Sie es zu Papier bringen, werden Sie sich wieder verjüngen, und sich in die Gesellschaften und Umgebungen Ihrer Jugend zurückversetzt fühlen, ja sogar Ihren Geist und Körper üben, denn Sie werden sich wohl schwerlich enthalten können, die Glieder zu rühren, um mir die nöthigen Bewegungen zu zeigen. Ihre Darstellungsweise ist ja derart, daß auch in Ihrer Abwesenheit und allein nach Ihrer Theorie und Vorschrift ein Schüler auf seiner Stube Ihren Unterricht sich aneignen kann.

Arbeau. Der Tanz ist eine angenehme und nützliche Kunst, welche die Gesundheit kräftigt und zurückgiebt, passend für die Jugend, angenehm den Alten, und Allen wohlanständig, vorausgesetzt, daß man davon bescheidenen Gebrauch macht, mit Rücksicht auf Zeit und Ort, und ohne Affectation: ich sage Zeit und Ort, denn Derjenige würde sich verächtlich zeigen, der wie ein Pfeiler im Saale sich zu sehr hervorthun wollte. Der Tanz hängt von der Musik und deren Abwechslung, im Steigen und Fallen der Töne, ab. Denn ohne die rhythmische Eigenschaft wäre er düster und wirre, umsomehr, weil die Bewegungen der Glieder den Cadenzen der musikalischen Instrumente folgen müssen, und es nicht angeht, daß der Fuß und die Musik jedes sein eigenes Zeitmaß habe.

Capriol. Zögern Sie nun nicht länger, meine Bitte zu erfüllen, und zeigen Sie mir der Reihe nach, wie die Bewegungen des Tanzes zu machen sind, damit ich mich üben kann.

Arbeau. Um Ihnen einen Gefallen zu erweisen, werde ich Ihnen Dasjenige darüber mittheilen, was ich noch weiß, obschon es mir eigentlich nicht wohl ansteht, in einem Alter von 69 Jahren mich noch mit diesem Gegenstand zu befassen.

Zur Zeit unserer Väter war das Tambourin in Begleitung der

langen Flöte vor allen anderen Instrumenten im Gebrauche, weil sie beide von einem Spielmann gehandhabt werden konnten, und die Melodie nebst Begleitung darstellten, somit es nicht nöthig war, größere Auslagen zu machen und mehrere Spielleute, für Violine und dgl., zu verwenden; heutzutage freilich will der kleinste Arbeiter auf seiner Hochzeit Hoboen und Posaunen haben. Dazumal wurden verschiedene Gesellschaftstänze getanzt.

Capriol. Nennen Sie mir dieselben, und beschreiben Sie mir ihre Ausführung.

Arbeau. Man tanzte Pavanen, niedrige Tänze (Basses danses), Branlen und Couranten. Die niedrigen Tänze sind seit 40 oder 50 Jahren nicht mehr gebräuchlich. Aber ich sehe voraus, daß die vernünftigen und ehrenwerthen Matronen sie wieder in Aufnahme bringen werden, weil diese Tänze durchaus anständig und bescheiden sind.

Capriol. Wie tanzten unsere Vorfahren den niedrigen Tanz?

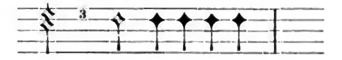
Arbeau. Es gab zwei Arten derselben: den gewöhnlichen, regelmäßigen, und den unregelmäßigen. Die ersteren waren den regelmäßigen Liedern angepaßt, die letzteren den unregelmäßigen.

Capriol. Was verstehen Sie unter gewöhnlichen oder regelmäßigen Liedern?

Arbeau. Die Musiker von damals componirten ihre Lieder in 16 Tacten, die sie wiederholten, was also 32 Tacte für den Anfang ergab; für den Mitteltheil hatten sie ebenfalls 16, und für das Ende wieder so viele Tacte, die auch wiederholt wurden, mithin zählte man im Ganzen 80 Tacte, aus denen der gewöhnliche oder regelmäßige niedrige Tanz bestand. Ueberstieg die Arie, nach welcher dieser Tanz getanzt wurde, die 80 Tacte, so nannte man ihn unregelmäßigen niedrigen Tanz.

Capriol. Welche Bewegungen mußte man zu diesen Tacten machen?

Arbeau. Sie müssen zuerst wissen, daß die Melodien der niedrigen Tänze im Tripeltact gespielt werden; das Tambourin, welches ja mit der Flöte übereinstimmen muß, hat demnach ebenfalls den Tripeltact einzuhalten. Die 80 Tacte werden mit dem Schlägel geschlagen und zwar besteht der Tact hierfür aus einer weißen und vier schwarzen Noten, wie hier zu sehen ist:



Zu jedem Tacte macht der Tänzer die den Vorschriften für den Tanz entsprechenden Bewegungen der Füße und des Körpers.

Capriol. Wie habe ich diese Bewegungen bei einem niedrigen Tanz zu machen?

Arbeau. Sobald Sie an den Ort gelangen, wo die Gesellschaft zum Tanze versammelt ist, wählen Sie sich nach Belieben ein ehrbares Mädchen, und indem Sie mit Ihrer Linken den Hut oder die Kappe abnehmen, reichen Sie demselben die rechte Hand, um es zum Tanze zu führen. Das Mädchen seinerseits — züchtig und wohlgesittet — wird sich erheben, und Ihnen seine Linke reichen, um Ihnen zu folgen. Hierauf geleiten Sie die Tänzerin an das eine Ende des Saales, allen Anwesenden sichtbar, und fordern die Spielleute auf, einen niedrigen Tanz zu spielen, weil sie sonst leicht, aus Unachtsamkeit, einen anderen Tanz aufspielen könnten. Sobald diese zu blasen beginnen fangen Sie zu tanzen an. Sie haben noch zu beachten, daß, wenn Sie verlangen, daß man einen niedrigen Tanz aufspiele, die Spielleute darunter einen regelmäßigen und gewöhnlichen verstehen; immerhin können Sie, falls Ihnen die eine oder die andere Arie besser gefällt, diese verlangen, wozu Sie nur den Anfang des Liedes anzugeben brauchen.

Capriol. Wenn das Mädchen sich aber weigern sollte, so würde ich mich sehr beschämt fühlen!

Arbeau. Ein gut erzogenes Mädchen schlägt niemals Denjenigen aus, der ihr die Ehre erweist, sie zum Tanze zu führen; thäte sie es aber dennoch, so gilt sie für einfältig, denn wenn sie nicht tanzen mag, soll sie nicht mit den Andern in die Reihe treten.

Capriol. Ich denke wohl auch, doch fiele die Schande der Weigerung immerhin auf mich.

Arbeau. Wenn Sie sich der Gunst einer anderen Dame versichert halten dürfen, so müssen Sie diese wählen und die Unartige stehen lassen, indem Sie sich entschuldigen, ihr diese Ungelegenheit verursacht zu haben. Es möchte jedoch genug Andere geben, die die Sache nicht so geduldig ertragen würden, aber es ist sicherlich weit besser, so artig und sanft zu sprechen, als Erbitterung zu zeigen, und können Sie sich versichert halten, daß Sie dadurch nur im guten Rufe steigen, während die Dame der Tadel des Hochmuths trifft und sie der Ehre nicht werth gefunden wird, die Sie ihr erweisen wollten.

Capriol. Wir stehen nun am Ende des Saales, die Spielleute beginnen den niedrigen Tanz, wie haben wir nun zu gehen?

Arbeau. Das Erste ist die Verbeugung (révérence), die ich mit einem großen R bezeichne; hierauf folgt ein branle, durch b markirt; sodann zwei simples, durch ss ausgedrückt; als vierte Bewegung folgt ein double, durch d dargestellt, endlich als fünfte die reprise, mit einem kleinen r bezeichnet.

Capriol. Ist dies Alles, was in einem gewöhnlichen oder regelmäßigen niedrigen Tanz auszuführen ist?

Arbeau. Andere Bewegungen kommen in dem niedrigen Tanz nicht vor, ebensowenig bei der Umkehr (retour) des niedrigen Tanzes, aber die hier erwähnten werden mehrmals wiederholt.

Capriol. Was verstehen Sie unter retour des niedrigen Tanzes?

Arbeau. Der niedrige Tanz besteht aus drei Theilen; der erste heißt niedriger Tanz (basse danse) schlechtweg, der zweite heißt retour, der dritte und letzte Theil Tourdion. Ich habe hier eine Aufzeichnung beigefügt, damit Sie die Aufeinanderfolge der Bewegungen auswendiglernen können.

Verzeichniß der Bewegungen beim niedrigen Tanz (basse danse).

R. b. ss. d. r. d. r. b. ss. ddd. r. d. r. b. ss. d. r. b. c.*)

Capriol. Was bedeutet der Buchstabe c am Ende?

Arbeau. Er bedeutet soviel als congé — Abschied — von der Tänzerin, wobei man sich verneigt, und sie, indem man sie beständig an der Hand hält, dahin führt, wo man begonnen hat, um den zweiten Theil oder retour zu tanzen.

Verzeichniß der Bewegungen beim Retour des niedrigen Tanzes.

b. d. r. b. ss. ddd. r. d. r. b. c.

Das c am Ende bedeutet hier dasselbe wie früher; am Anfange erscheint hier kein R, weil man diesen Theil nun ohne die Révérence zu tanzen beginnt, und diese bis nach dem congé verschiebt, ehe man den Tourdion anfängt.

Capriol. Zeigen Sie mir nun einzeln und in der Darstellung die Geberden und Bewegungen, die durch diese Buchstaben angedeutet werden.

Arbeau. Die Révérence, als erste Bewegung, enthält 4 Tambourin-Schläge, welche 4 Tacte des Liedes begleiten, das die Flöte spielt. Anthoine Arena hält dafür, daß, weil alle Tänze mit dem linken Fuße beginnen, auch die Révérence mit demselben zu machen sei; doch scheint er selbst dies im Zweifel zu lassen, indem er sagt:

> Bragardi certant, & adhuc sub indices lis est,
> De quali gamba sit facienda salus.

---

*) Die Bezeichnung der Bewegungen beim niedrigen Tanz durch Buchstaben war lange vor Tabouret im Gebrauch, und kommt schon in dem von uns in der Einleitung erwähnten Manuscript »le livre des basses danses«, auf der Bibliothek de Bourgogne zu Brüssel vor.

Was mich betrifft, so stimme ich mit meinem Meister überein, bei dem ich einst in Poitiers tanzen gelernt habe, daß sie mit dem rechten Fuß gemacht werden muß,



weil man dabei den Körper und das Gesicht der Dame zuwendet, und Gelegenheit hat, ihr einen graziösen Blick zuzuwerfen. (!)

Capriol. Auf die Verbeugung folgt der branle; wie wird dieser gemacht?

Arbeau. Arena nennt den branle Cougedium, und mir scheint deshalb, weil die Geberden des Tänzers so aussehen, als wenn er aufhören und sich verabschieden wollte, demungeachtet aber nach dem branle seinen Weg fortsetzt und die in den vorigen Verzeichnissen angegebenen Bewegungen ausführt. Den branle macht man auf 4 Schläge des Tambourins, welche 4 der von der Flöte gespielten Tacte des Liedes begleiten, indem man die Füße geschlossen hält und den Körper auf den ersten Tact sanft nach links bewegt (neigt), dann im zweiten Tact nach rechts, wobei man die Zuschauer bescheiden anblickt; auf den dritten Tact neigt sich der Körper wieder links, und während des vierten Tactes abermals rechts, wobei man die Dame mit einem sanften und bescheidenen Blick betrachtet.



Capriol. Wie werden die auf den branle folgenden zwei Simples gemacht?

Arbeau. Auf den ersten Tact setzen Sie den linken Fuß vor, und schließen auf den zweiten Tact den rechten Fuß an denselben. Beim

dritten Tact geht der rechte Fuß voraus, dem sich beim vierten Tact und Trommelschlage der linke Fuß anschließt, wonach die zwei Simples fertig sind. Dabei hat man darauf zu achten, daß man die beiden Schritte nicht so groß mache, als wollte man die Länge des Saales messen, abgesehen davon, daß auch die Dame anständigerweise keine den Ihrigen gleich lange Schritte machen kann. Arena und dessen Anhänger machen den Simple nur mit einem und demselben Fuße, indem sie den ersten Tact den linken neben den rechten Fuß markiren und hierauf denselben linken Fuß vorsetzen. Mit dem rechten Fuß machen sie es ebenso. Aber so viel ich mich erinnere, fand mein Lehrer in Poitiers diese Art nicht entsprechend, sondern hielt dafür, daß es anständiger sei, die zwei Simples mit geschlossenen Füßen zu endigen, statt daß der eine Fuß vorwärts gestellt werde.

Capriol. Das scheint mir auch richtiger, und bin ich deshalb Willens, Ihren Rath zu befolgen. Gehen Sie nun auf den Double über; wie wird der gemacht?

Arbeau. Der Double wird in 4 Tacten und Trommelschlägen vollführt; auf den ersten Tact setzt man den linken Fuß voraus, auf den zweiten den rechten, auf den dritten wieder den linken, und auf den vierten Tact schließt man den rechten an den linken Fuß an. Hiermit ist der Double vollständig. Sind zwei Doubles zu machen, so wird der zweite in umgekehrter Ordnung ausgeführt; man setzt nemlich zuerst den rechten Fuß voraus, sodann den linken, hierauf wieder den rechten, und zieht auf den vierten Tact den linken zum rechten Fuß heran. Mithin entfallen 8 Tacte auf 2 Doubles. Soll ein dritter Double folgen, so macht man ihn wie den ersten, und braucht somit zu 3 Doubles im Ganzen 12 Tacte und Tambourinschläge.

Capriol. Nun erübrigt noch zu zeigen, wie die Reprise gemacht wird.

Arbeau. Die Bewegung, welche man Reprise nennt, geht gewöhnlich dem branle voraus, zuweilen auch dem Double, und enthält, sowie die anderen Bewegungen, 4 Tacte des Tambourins. Bei der Reprise werden die Kniee ein wenig bewegt, oder die Füße, oder die Zehen, etwa so, als wenn die Füße Ihnen zittern würden. Nemlich auf den ersten und zweiten Tact die Fußspitzen des rechten, auf den dritten Tact jene des linken, und auf den vierten Tact abermals die des rechten Fußes. Hiermit ist die Reprise vollendet und der Tänzer für den branle oder die anderen darauf folgenden Bewegungen bereit.

Capriol. Wenn wir die 4 Tacte des Tambourins und der Flöte eine Quatrine oder ein Tetradion nennen wollen, so finde ich, nach der Anzahl Buchstaben, die Sie mir im Verzeichniß gegeben haben, daß der niedrige Tanz (Basse danse) 24, und die Rückkehr (Retour) 12 Quatrinen enthält.

Arbeau. Die Berechnung ist richtig. Und nach dem niedrigen Tanz und dessen Rückkehr können Sie den Tourdion beginnen, der, wie der niedrige Tanz, im Tripeltacte getanzt wird. Nur ist er lebhafter und conciser.

Capriol. Ist der Tourdion aus denselben Bewegungen zusammengesetzt, wie der niedrige Tanz, nemlich aus simple, double, reprise und branle?

Arbeau. Nein, er hat andere Bewegungen, die aus gewissen Stellungen der Füße und einer Cadenz bestehen, was ich Ihnen späterhin bei der Gaillarde ausführlich erklären werde, denn der Tourdion ist nichts anderes, als eine niedrig getanzte Gaillarde (Gaillarde par terre).

Capriol. Zeigen Sie mir die Bewegungen dieser Gaillarde.

Arbeau. Wir werden dazu kommen, sobald wir von der Pavane gesprochen haben werden, welche man gewöhnlich vor dem niedrigen Tanz tanzt. Die Pavane wurde nicht abgeschafft oder außer Gebrauch gesetzt, auch denke ich, daß dies niemals der Fall sein wird, wenngleich man sie nicht mehr so häufig tanzt, wie ehemals. Unsere Musiker lassen sie in den Kirchen erklingen, wenn Töchter aus vornehmen Häusern, von den Priestern und den Mitgliedern verschiedener ehrenhaften Bruderschaften begleitet, verheirathet werden.

Capriol. Ehe Sie also zur Gaillarde gelangen, sagen Sie mir nun, welche Bewegungen bei der Pavane vorkommen.

Arbeau. Die Pavane ist leicht zu tanzen, weil man nur zwei Simples und einen Double nach vorwärts und eben so viel zurück zu machen hat. Sie wird im zweitheiligen Tact gespielt, und die Tanzenden beginnen das Vorwärtsschreiten mit dem linken, das Zurückweichen aber mit dem rechten Fuß.

Capriol. Das Tambourin und die anderen Instrumente machen also acht Schläge und Tacte für das Vorwärts- und eben so viele für das Zurückgehen?

Arbeau. So ist es; und wenn man nicht zurückschreiten will, so geht man immer nur nach vorwärts.

Capriol. Geht man bei dem niedrigen Tanze nicht zurück?

Arbeau. Zuweilen ist ein solches Gedränge und eine solche Menschenmenge im Saale, daß der Raum zum Tanzen sehr beschränkt ist, weshalb, wenn Sie an's Ende des Saales gelangt sind, Ihnen von zwei Dingen nur Eines erübrigt: entweder daß Sie und Ihre Tänzerin zurücktanzen, oder daß Sie eine Conversion ausführen.

Capriol. Was verstehen Sie unter Conversion?

Arbeau. Das heißt: wenn Sie sich dem Ende des Saales nähern, so lassen Sie Ihre Dame immer geradeaus gehen, während Sie zurück-

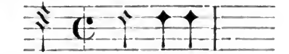
bleiben, bis Sie Beide zuletzt den Rücken dahin kehren, wohin vorher Ihre Gesichter gerichtet waren.

Capriol. Welches von den Beiden scheint Ihnen besser zu sein?

Arbeau. Meiner Ansicht nach ist es besser, die Conversion (Schwenkung) auszuführen, damit die Tänzerin sehen kann, wohin sie geht, denn würde sie beim Rückwärtsschreiten auf ein Hinderniß stoßen, so könnte sie leicht fallen, wofür Sie die Schuld träfe. Und so denke ich, daß bei der Pavane vorzugehen ist, wenn man sie zwei oder drei Mal herumtanzen will.

Capriol. Ist das Schlagen des Tambourins zur Pavane wie bei dem niedrigen Tanz?

Arbeau. Es ist zweitheilig, aus einer weißen und zwei schwarzen Noten bestehend, wie Sie hier sehen:



Capriol. Ich finde die Pavanen und niedrigen Tänze schön und würdevoll, und wohlanständig für ehrenwerthe Personen, namentlich für Frauen und junge Mädchen.

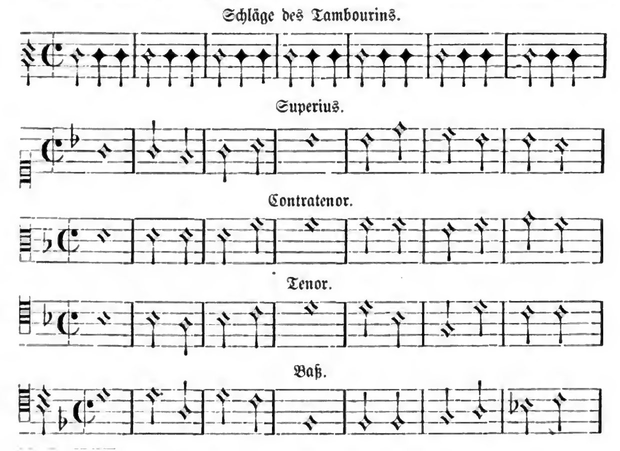
Arbeau. Der Edelmann kann sie mit Degen und Barret tanzen, ihr Anderen in euren langen Roben; der ehrenhafte Kaufmann mit gewichtigem Ernst dahinschreitend. Die Damen beobachten eine bescheidene Haltung, senken die Augen, und sehen die Zuschauer nur zuweilen mit einem Blick voll jungfräulicher Verschämtheit an. Den Königen, Fürsten und großen Herren dient die Pavane dazu, sich aufzublähen und sich prunkend zu zeigen in ihren großen Mänteln und Staatskleidern, begleitet von der Königin, den Prinzessinnen und Hofdamen, welche die langen herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen, oder zuweilen von ihren Damen tragen lassen. Die Pavanen werden von Hoboen und Posaunen gespielt, was man den „Großen Tanz" nennt, und zwar so lange, bis die Tanzenden den Saal zwei bis drei Mal umschritten haben, wenn sie es nicht vorziehen, sie vor- und rückwärts zu tanzen. Auch bedient man sich der Pavanen bei Maskeraden, wenn Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige mit all' ihrer Majestät auf Triumphwagen einherziehen*).

*) Diese Angabe ist deshalb wichtig, weil sie uns gewisse offene Passagen des „Ballets der Königin" (Ballet comique de la Reine, fait aux noces de M. le Duc de Joyeuse et de Mademoiselle de Vaudemont u. s. w.) erklärt, welches Baltazarini 1582 auf Befehl Heinrich's III. arrangirt hatte. In demselben befinden sich nämlich Lücken an Stellen, wo die Handlung Musik erfordern würde, und es ist anzunehmen, daß der Componist dieselben vorsätzlich freiließ, um sie bei der Aufführung durch die Musik gewisser Pavanen ausfüllen zu lassen. Wir werden also die Pavane als den Aufzug des Hofes und seines Gefolges, sowie der vornehmen Paare bei einem Balle aufzufassen haben. — Die Pavana oder Pavane war ein

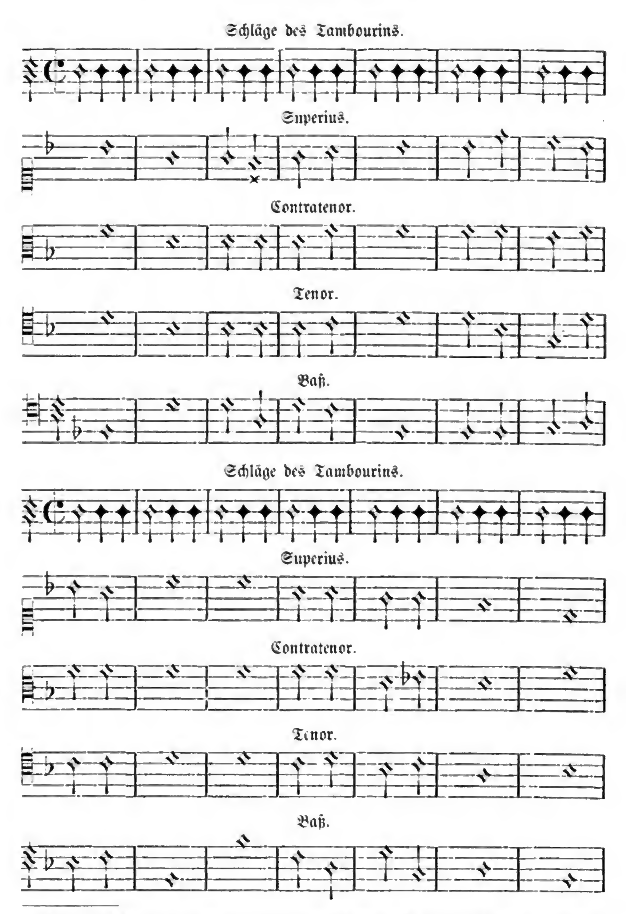
Capriol. Geben Sie mir schriftlich die Melodie einer Pavane und eines niedrigen Tanzes.

Arbeau. Das will ich gerne thun, schon weil ich wünsche, daß solche ehrbaren Tänze wieder erhoben werden möchten, an Stelle der unzüchtigen und schamlosen, die man statt ihrer eingeführt hat, zum Bedauern der achtbaren Herren und Damen von verständigem und züchtigem Urtheil. Vorerst werde ich Ihnen eine Pavane geben, mit Tambourin-Begleitung im langsamen zweitheiligen Tact, begleitet vom Tenor, Alt und Baß, welche genügen wird, um alle anderen tanzen zu können, oder, falls Sie selbe nicht tanzen wollen, sie vierstimmig singen oder spielen zu lassen. Sodann erhalten Sie einen gewöhnlichen niedrigen Tanz, der Ihnen gleichfalls als Muster aller übrigen dienen wird, vorausgesetzt, daß Sie Dasjenige, was ich Ihnen bisher aufgeschrieben habe, auswendig wissen.

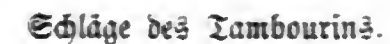
Vierstimmige Pavane mit den Tacten und Tambourinschlägen.



Tanz von ehrbarem, ernstem und gravitätischem Charakter, „da die Tänzer mit sonderbaren Tritten und Setzen der Füße einer vor dem andern ein Rad machen, beinahe wie die Pfauen, wenn sie sich brüsten, als wovon er eben den Namen bekommen", wie Walther in seinem musikalischen Lexikon sagt. Man ahmte dabei den radschlagenden Prunkpfau (pavo), oder die kalekutische Henne (spanisch pava) nach. Wie sich die Erinnerung an sie noch lange nach ihrem Verschwinden von den Bällen zu erhalten vermochte, und wie die in ihr vorkommenden Tanzschritte später sprüchwörtlich angewandt wurden bei Personen, die sich in einem gespreizten, affectirten Gang gefielen, ersehen wir unter Anderm aus einer Stelle im alten Hamlet von Eckhof, in welcher



der Prinz die Schauspieler ermahnt, sein natürlich und nicht in gravitätischen „spanischen Pfauenschritten" einherzugehen. — Das von Tabouret mitgetheilte Lied zur Pavane (von Eduard Garbe in's Deutsche übersetzt) könnte in manchen Versen von einem wirklichen Dichter herrühren, ebenso scheint die in ihrem Motiv für jene Zeit nicht üble Musik eine damals sehr bekannte und beliebte Pavane gewesen zu sein. In der Collection



Superius.

Contratenor.

Tenor.

Baß.

Schläge des Tamborins.

S

C

T

B

Philidor ist die Pavane enthalten, welche auf Veranlassung der Ankunft der polnischen Gesandten (die dem Herzog von Anjou, der später unter dem Namen Heinrich III. König von Frankreich ward, die Krone Polens anboten), am französischen Hofe getanzt wurde.

Die vorstehende vierstimmige Pavane enthält zwei Vorwärts- und zwei Rückwärts-Bewegungen, durch ihre Buchstaben wie folgt dargestellt: ss. d. ss. d. ss. d. ss. d., und zählt 32 Tacte und Tambourinschläge. Um sie fortzusetzen oder zu verlängern, wiederholt man dieselbe so oft, als den Spielleuten oder den Tänzern beliebt; und damit Sie im Stande sind, falls Sie irgend einmal Lust haben sollten, das ganze Lied zu singen, so setze ich Ihnen dasselbe hiermit vollständig her.

Lied zur Pavane.

Mit Deinen schönen Augen
Fingst Du mich ganz und gar,
Der Seele Frieden raubte
Dein Lächeln wunderbar.
O hilf! Sei mitleidsvoll,
Wenn ich nicht sterben soll.

Ach, frei war meine Seele
Von jeder Leidenschaft,
Da nahte sich die Liebe
Mit ihrer Himmelskraft,
Und legt in süßen Bann
Mein ganzes Sein sodann.

Was flieh'st Du süße Kleine,
Wenn ich Dir nahe bin?
Blick' ich in Deine Augen,
Versenk' ich mich darin.
Dein Alles, wonniglich,
Verändert gänzlich mich.

O weile, holde Schöne,
Sieh' freundlich auf mich hin,
Sei nicht so hart und grausam,
Weil ich Dein Sklave bin.
Als Strafe reich' dafür
Zum Kuß Dein Mündchen mir.

Es haben Deine Schönheit
Und süßer Rede Art
Des Herzens Eis geschmolzen,
Das mich so lang erstarrt.
Dein wunderholdes Bild
Mit Glut mich jetzt erfüllt.

Im Rausche Deiner Küsse,
Du Engel, sink' ich hin,
An Deinen Lippen sterben
Ist seeliger Gewinn.
Mit einem Schlag mein Geist
Sich ganz der Welt entreißt.

Viel eher sieht man fließen
Aufwärts des Wassers Flut,
Viel eher wird erlöschen
Der gold'nen Sonne Glut,
Als daß die Liebe mein
Jemals wird kühler sein.

Capriol. Die Pavane ist zu schwerfällig und langsam, um von einem Paare im Saale allein getanzt zu werden.

Arbeau. Zuweilen spielen die Musiker sie weniger langsam und in schnellerem Tempo, wodurch sie dem niedrigen Tanze ähnlich wird

und dann Passamezo heißt*). Seit Kurzem hat man eine spanische Pavane (Pavane d'Espagne) eingeführt, welche einige Abweichungen aufweist, und die, da sie mit dem Canarischen Tanze große Aehnlichkeit hat, ich hier nicht näher besprechen werde, sondern erst dann, wenn wir zum Canarischen Tanze gelangen. Ich bemerke hier nur so viel, daß einige Tänzer den auf die 2 Simples folgenden Double abtheilen, indem sie diesen Double, der nur aus 4, durch eben so viele halbe $^2/_4$-Noten dargestellte Tempos besteht, in 8 weiße oder 16 schwarze Noten theilen, und in Folge dessen verschiedene Fußstellungen, Uebergänge und Zierrathen machen, die in die gleiche Cadenz fallen und die gleiche Zeitdauer haben. Solche Theilungen und Fußbewegungen, wenn sie hübsch und schnell ausgeführt werden, benehmen der Pavane das Ernste und Schleppende; überdies pflegt man nach der Pavane gewöhnlich die Gaillarde zu tanzen, die ein schnelleres Tempo hat.

Capriol. Zeigen Sie mir alle diese Passagen und Theilungen.

Arbeau. Ihr Wunsch geht wohl nur dahin, zu wissen, wie man einen Double zerlegt. Die guten, beweglichen und lebhaften Tänzer können so viele und solche Theilungen und Zerlegungen vornehmen, als ihnen beliebt, wenn sie nur immer wieder — wie ich schon bemerkte — in die Cadenz fallen, bereit, die auf den Double folgenden zwei Simples zu machen. Sie werden diese Passagen und Decoupirungen kennen lernen, sobald Sie wissen, wie man die Füße auf verschiedene Art und Weise bewegt, worauf wir bei der Gaillarde zu sprechen kommen. Einstweilen gebe ich Ihnen hier die Musik eines gewöhnlichen niedrigen Tanzes im Dreiviertel-Tact, mit Tambourinbegleitung.

Capriol. Ist es unumgänglich nothwendig, daß bei den Pavanen und niedrigen Tänzen das Tambourin und die Flöte gespielt werden?

Arbeau. Nein, denn wer wollte kann sie auch auf Geigen, Spinetten, Querflöten mit 9 Löchern, Hoboen und allen Arten von Instrumenten spielen lassen; sogar gesungen können sie werden, doch unterstützt das Tambourin mit seinen Schlägen vorzüglich die verschiedenen Stellungen der Füße, die in den Tänzen vorkommen.

---

*) Der Passamezo ist ein alter italienischer Tanz von sanftem ruhigem Charakter „passamezo a passando, transeundo, daß man gar sanfft vnd allmählig hereintritt, wenn darnach getantzet wird. Und gleich, wie ein Gaillard (s. d.) fünf tritt hat, vnd daher ein Cinquepas genennet wird: Also hat ein Passamezo kaum halb so viel pass, als ein Gaillard, quasi dicas: mezo passo" (Prätorius, Syntagma Musicum III, 24). Walther's musikalisches Lexikon führt noch an: „Ein Tantz, vor diesem, in Italien, darin man mitten durch das Gemach ging."

Niedriger Tanz (Basse danse) genannt: „Lust will ich Dir spenden", mit den Tacten und Schlägen des Tambourins.

Schläge der Trommel oder des Tambourins.



Musik des niedrigen Tanzes.

Révérenz.

Schläge der Trommel oder des Tambourins.

Fortsetzung der Musik.

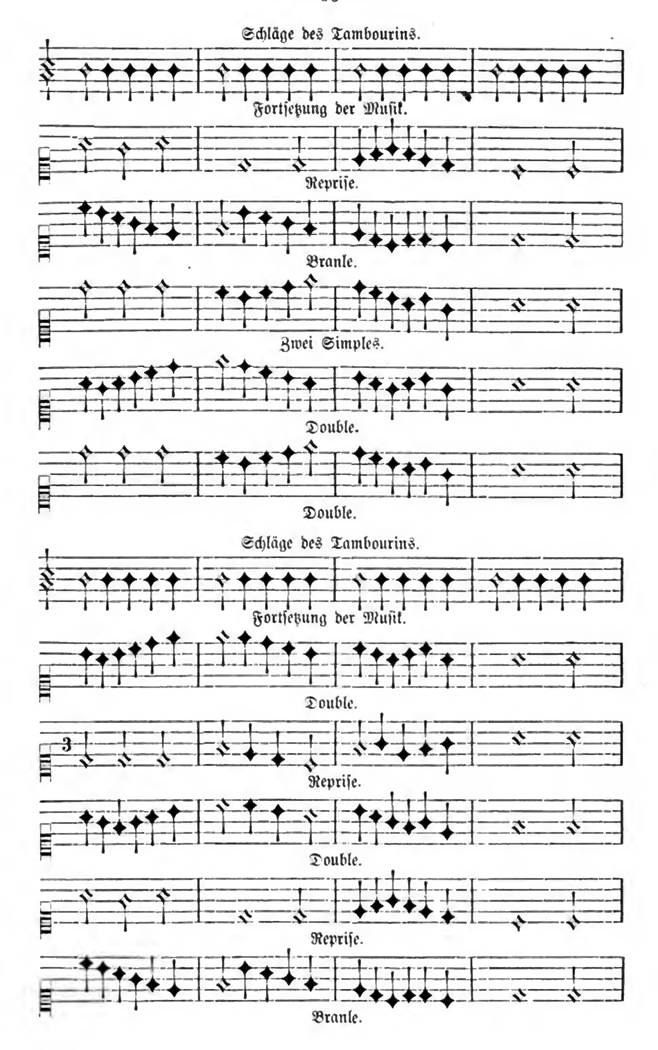
Branle.

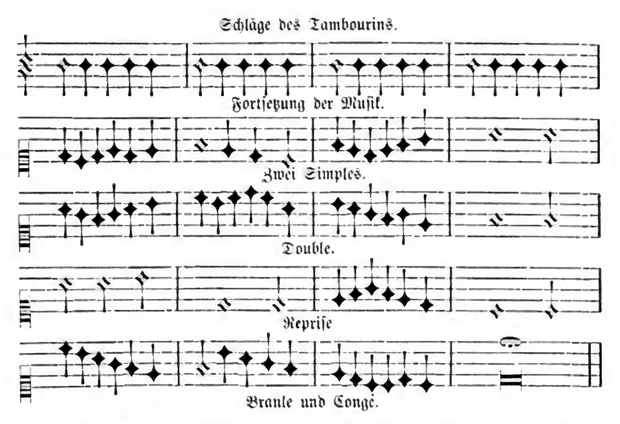
Zwei Simples.

Double.

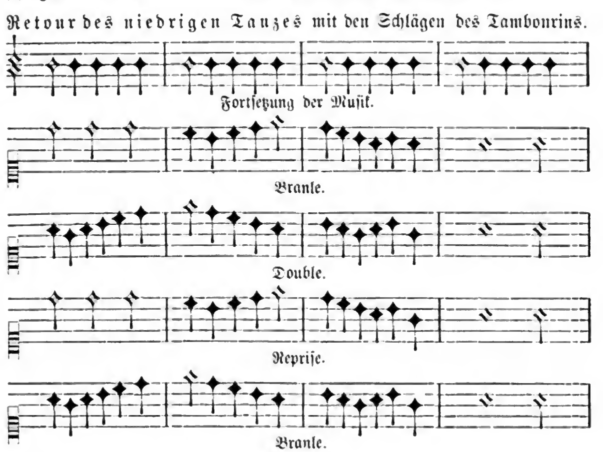
Reprise.

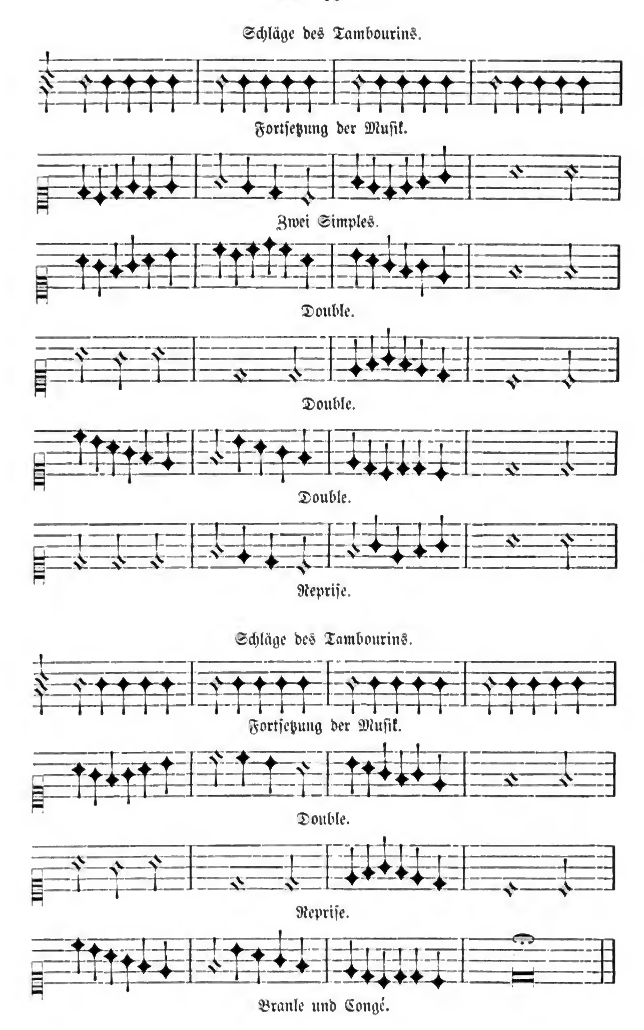
Double.


Schläge des Tambourins.
Fortsetzung der Musik.
Reprise.
Branle.
Zwei Simples.
Double.
Double.
Schläge des Tambourins.
Fortsetzung der Musik.
Double.
Reprise.
Double.
Reprise.
Branle.



Sobald Sie das letzte Tempo des branle, welcher vor dem congé kommt, hören, wenden Sie den Körper gegen die Tänzerin, um — indem Sie sich verneigend die Mütze abnehmen — sich zu verabschieden, und geleiten die Dame dahin, wo Sie zu tanzen begonnen haben, um nunmehr die Rückkehr des niedrigen Tanzes nach den Tambourinschlägen und den Bewegungen, die hier folgen, zu beginnen.




Schläge des Tambourins.
Fortsetzung der Musik.
Zwei Simples.
Double.
Double.
Double.
Reprise.
Schläge des Tambourins.
Fortsetzung der Musik.
Double.
Reprise.
Branle und Congé.

Capriol. Es wäre mir lieb, wenn Sie mir 5 oder 6 Pavanen und eben so viele niedrige Tänze aufschrieben.

Arbeau. Sie finden deren in genügender Anzahl in den Tanz-Büchern, gedruckt vom verstorbenen Attaignant*), welcher nächst der Kirche des heiligen Cosmus in Paris wohnte, sowie in den Büchern des verstorbenen Meister Nicholas du Chemin*), Drucker in Paris zum Schilde des silbernen Greifen. Sie haben jedoch die niedrigen Tänze, welche im geraden Tact geschrieben sind, in Tripeltact umzusetzen.

Capriol. Wer könnte Sie daran hindern, diese Umsetzung zu machen und selbe mir schriftlich zu geben?

Arbeau. Wenn man die Schritte und Bewegungen einer Pavane und eines gewöhnlichen niedrigen Tanzes weiß, so kann man alle übrigen tanzen; denn wenn sie auch in der Arie verschieden sind, und verschiedenartig gesungen oder gespielt werden, so sind sie doch im Tacte gleich. Es ist mithin Sache der Musiker, mehrere Arten einzuüben, und was Sie betrifft, so müssen Sie wissen, wie man zu tanzen hat, was Ihnen nun leicht sein wird, weil Sie es gelernt und gesehen haben.

Capriol. Sie vergessen, mir von den irregulären niedrigen Tänzen zu sprechen.

Arbeau. Sie haben keine anderen Bewegungsarten, wie die regulären, und unterscheiden sich von diesen nur dadurch, daß sie länger oder kürzer, wohl auch gleich lang sind, aber die Bewegungen in anderer Anordnung erfolgen. Arena hat ein Verzeichniß der irregulären niedrigen Tänze hinterlassen, welches ich jedoch nicht weiter erwähnen will, weil sie kaum mehr getanzt werden, dann auch weil es genügt, wenn ich ihnen 3 davon anführe: einen mit 24 Quatrinen, der zu den längsten gehört, einen mit 14 Quatrinen, als Beispiel der kürzesten, und einen von 20 Quatrinen, wie der gewöhnliche niedrige Tanz.

Verzeichniß der Bewegungen des niedrigen Tanzes (Basse danse), genannt „Tröste mich" (Confortez-moi), von 24 Quaternions, welche 96 Tacte enthalten.

R. b. ss. d. ss. r. b. ss. d. ss. r. b. ss. ddd. ss. r. b. ss. d. ss. r. b. c.

Basse danse, genannt „Toute frelore"), von 14 Quaternions, der 56 Tacte und Tambourinschläge enthält.**

R. b. ss. d. ss. r. b. ss. ddd. ss. r. b. c.

*) Die beiden bedeutendsten pariser Musikverleger des 16. Jahrhunderts. Vom Ersteren befinden sich auf der kgl. Staatsbibliothek in München: Six Gaillardes et six Pauanes etc. Imprime par Pierre Attaingnāt. Paris 1529. — Neuf basses danses, deux branles, vingt et cinq Pauennes avec quinze Gaillardes etc. Imprime a Paris par Pierre Attaingnāt. 1530.

**) Frelore ist ein aus dem Deutschen verstümmeltes Wort und bedeutet verloren.

Basse danse, genannt „Patience" (Geduld), enthaltend 20 Quaternions, wie der gewöhnliche niedrige Tanz, welche 80 Tacte und Tambourinschläge geben, und der dennoch irregulär ist.

R. b. ss. d. r. d. ss. r. b. ss. ddd. r. b. ss. d. ss. r. b. c.

Ich habe Ihnen diese drei gerne aufgezeichnet, die Ihnen für alle anderen gelten, auf die Sie jedoch nicht besonderen Bedacht zu nehmen brauchen, weil selbst in früherer Zeit nur wenige dieselben tanzten, höchstens Solche, die es Anderen zuvorthun und zeigen wollten, daß sie ein gutes Gedächtniß besäßen. Damit gelang es ihnen wohl oft genug Diejenigen zu täuschen, die nur den regulären niedrigen Tanz zu tanzen wußten, denn sobald irgend wer mit ihnen tanzen wollte, verlangten sie, daß ein irregulärer niedriger Tanz gespielt werde.

Capriol. Können hierbei mehrere Personen zusammen tanzen?

Arbeau. Sie können, wenn Sie wollen, zwei Damen dazu nehmen; aber es genügt Eine vollkommen, denn das Sprichwort sagt: Mit zweien hat man zu viel. Auch kann sich einem Paar an dem einen Saalende ein anderes am anderen Ende gegenüber stellen, und wenn sich dann beide Paare nähern, tanzt jedes wieder zurück oder führt eine Conversion aus. Was eine Conversion ist, habe ich Ihnen schon früher erklärt.

Capriol. Sie sagten mir, daß man nach dem niedrigen Tanz und dessen Rückkehr (Retour) den Tourdion zu tanzen habe, welcher eine Art Gaillarde sei, und verschoben die Erklärung des Tourdion's bis Sie zur Gaillarde gelangen würden.

Arbeau. Heutzutage pflegt man in den Städten die Gaillarde*) sehr stürmisch zu tanzen, und begnügt sich die fünf Pas und einige Passagen ohne jede Eintheilung oder Ordnung zu machen, wenn nur die Cadenzen eingehalten werden; es sind infolge dessen viele der besten und schönsten Passagen in Vergessenheit gekommen und verlernt worden. Früher

---

*) Gagliarda quasi Valiarda vom lateinischen validus, stark (Walther, Musikal. Lex.), italienischen und zwar, wie man glaubt (nach Brossard und Rousseau), römischen Ursprungs, und deshalb früher Romaneska genannt. Er hatte ein fröhliches, kräftiges und straffes Wesen, und „weil demnach der Gaillard mit geradigkeit vnd guter Disposition mehr, als andere Täntze muß verrichtet werden, als hat er ohne zweiffel den Namen daher bekommen." (Prätorius, Syntagma Musicum III, 24). Er stand im Dreivierteltact, wurde mit fünf Schritten getanzt, daher ein Cinque pas genannt, und hatte, wie die Pavane, drei Reprisen von je vier, acht oder zwölf Tacten, aber nicht weniger oder mehr. Wie manche der älteren Tänze diente auch er sowohl zum Singen als zum Tanzen, „do bißweilen amorosische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen, vnd zugleich tantzen, obgleich keine Instrumenta darbey vorhanden" (Prätorius, a. a. O.).

tanzte man sie mit weit mehr Achtsamkeit; denn nachdem der Tänzer mit seiner Dame sich am Saalende aufgestellt hatte, machten sie nach der Reverenz einen oder zwei Rundgänge im Saale, einfach gehend; sodann ließ der Tänzer das Fräulein los, welches seinerseits tanzend an den Ort der ersten Aufstellung zurückkehrte und hier verblieb, während der Tänzer ihr folgte, sich vor sie stellte und da mehrere Passagen ausführte, indem er sich dabei nach Belieben bald rechts, bald links wendete. Hierauf schritt die Tänzerin an's andere Saalende, wohin ihr nun der Herr tanzend folgte, um vor ihr wieder einige andere Passagen zu machen. Dieses Hin- und Hergehen wurde einige Zeit fortgesetzt, wobei der Tänzer stets neue Passagen ausführte, so viel er deren nur immer wußte — bis die Spielleute aufhörten. Sobald dies geschehen, machte der Tänzer seine Verbeugung, reichte der Dame die Hand, indem er ihr dankte, und geleitete sie an den Ort zurück, von dem er sie abgeholt hatte.

Capriol. Diese Art zu tanzen ist jedenfalls hübscher, als ohne jede Eintheilung, wie man es gewöhnlich sieht; denn meistens kehrt der Tänzer der Dame den Rücken zu, oder, was eben so schlecht ist, diese wendet jenem den Rücken, während er irgend eine Passage ausführt.

Arbeau. Seit einiger Zeit tanzt man die Gaillarde in einer Weise, welche Lyonnaise heißt, bei welcher der Tänzer seinen Platz einem anderen überläßt, seiner Tänzerin congé macht, und sich zurückzieht. Nachdem die Tänzerin nun nach seinem Weggehen eine Weile allein den Tanz fortgesetzt hat, wählt sie sich einen anderen Partner, den sie nun ihrerseits, nachdem sie mit einander getanzt, verläßt, und sich zurückzieht. Diesen Wechsel setzt man fort, so lange die Gaillarde gespielt wird.

Capriol. Wenn nicht genug Tänzerinnen oder Tänzer zugegen sind, kann man auch solche wiederwählen, die schon getanzt haben?

Arbeau. Das können Sie. Aber man hat diese Manier eingeführt, um alle anwesenden Damen am Tanze theilnehmen zu lassen und jenem schlechten Brauche zu begegnen, den Einige üben, indem sie nur immer mit jenen tanzen, die ihnen gefallen; während auf diese Weise auch die minder hübschen zum Tanzen kommen.

Capriol. Was für Bewegungen hat man bei der Gaillarde zu machen?

Arbeau. Die Gaillarde nennt man deswegen so, weil man lustig und aufgeräumt sein muß, um sie zu tanzen; und wie immer man auch das Tempo verlangsamt, so sind die Bewegungen dabei doch noch frei und frisch. Ein großer, hochgewachsener Mann muß sie langsamer tanzen, als ein kleiner, weil er schon mehr Zeit braucht, die Pas aus-

zuführen, die Füße zu werfen und zurückzuziehen, als dieser. Zur Gaillarde gehört auch der Tourdion, der, wie Sie bereits wissen, nach der Rückkehr des niedrigen Tanzes getanzt wird; doch tanzt man den Tourdion ein wenig ruhiger und mit minder heftigen Geberden und Actionen.

Capriol. Welche Bewegungen gehören zur Gaillarde und dem Tourdion?

Arbeau. Die Gaillarde sollte sechs Fußstellungen enthalten, weil sie aus sechs weißen Noten, die in zwei $^3/_4$-Tacten gespielt werden, besteht, wie folgt:



Sie enthält jedoch nur fünf Fußstellungen, weil die fünfte oder vorletzte Note weggelassen wird, wie Sie es hier sehen, wo sie fehlt:



Capriol. Dies ist also der Grund, weshalb ich immer sagen höre, daß der Tänzer der Gaillarde vor Allem die fünf Pas kennen muß. Aber wie macht man diese Pas oder Assiettes?

Arbeau. Man hat mehrere Stellungen, aus deren Combinationen die verschiedenen Passagen gebildet werden; und für diese wieder hat man Bezeichnungen erfunden, mit deren Buchstaben die Bewegungen angedeutet werden, aus denen der Tanz besteht.

Capriol. Sie haben mir diese schon früher genannt; sind es nicht Reverenz, Branle, zwei Simples, Double und Reprise, die Sie durch die Buchstaben R b ss d und r darstellten?

Arbeau. Die Assietten der Gaillarde und des Tourdion's sind andere, wie Sie bald hören werden, und nicht ohne Grund, weil die Gänge und Bewegungen der Pavane und des niedrigen Tanzes langsam und feierlich, diejenigen aber der Gaillarde und des Tourdion's schnell und leicht auszuführen sind, weshalb junge Leute Ihres Alters für dieselben bessere Befähigung haben, als alte Männer, wie ich. Damit Sie die Sache richtiger verstehen lernen, werde ich Ihnen die Figuren, mit den Namen dessen was sie vorstellen sollen, geben, falls Sie es wünschen und für nothwendig halten.

Capriol. Ich bitte, machen Sie wie Sie glauben, daß es am Besten ist, damit ich das, was Sie mir zeigen wollen, leicht verstehe und

erlerne; auch unterlassen Sie ja nicht mir die Figuren zu geben, denn dieselben fördern das Verständniß wesentlich und unterstützen das Gedächtniß.

Arbeau. Zum Beginn einer Gaillarde müssen wir also annehmen, daß der Tänzer, seine Dame an der Hand, dieser die Reverenz macht, sobald die Musiker zu spielen beginnen, und sich nach dieser Reverenz in eine schöne und angemessene Stellung versetzt. Um die Reverenz zu machen, hält man den linken Fuß fest am Boden, biegt das rechte Knie und zieht die Spitze der Zehen des rechten Fußes hinter den linken Fuß; sodann nimmt man die Mütze oder den Hut ab, und grüßt seine Tänzerin, wie auch die ganze Gesellschaft, wie Sie hier sehen:





Reverenz.

Ist die Reverenz solcherart gemacht, so richten Sie wieder den Körper gerade, setzen die Kopfbedeckung auf, stellen den rechten Fuß neben den linken und schließen beide Beine aneinander. Unter anständiger Haltung und Stellung ist also zu verstehen, daß die beiden Füße derart gehalten werden, daß einer neben dem andern steht, wie Sie es in der nächsten Figur sehen, wo die Zehen derselben in gerader Linie gehalten sind, und den Körper des Tänzers gleichmäßig tragen.



Geschlossene Füße.

Wenn eine der Sohlen ganz am Boden steht, und allein die Schwere des Körpers trägt, der Absatz des andern Fußes sich an diese schließt, und die Spitze schräge auswärts steht, so nennt man diese Stellung „schräg geschlossene Füße". Es giebt zwei Arten derselben, nemlich: „rechter Fuß schräg angeschlossen", wenn der rechte Fuß schräge gehalten wird und die Schwere des Körpers auf dem linken Fuße ruht, und „linker Fuß schräge angeschlossen", wenn der linke Fuß schräge steht, und auf den rechten die Schwere des Körpers übertragen ist.

Capriol. Sie bestimmen diese schiefe Stellung nicht genauer, und ich frage nicht ohne Grund danach, weil die Geometer der Ansicht sind, daß zwischen den Linien der Winkelschenkel eine Unzahl schräger Linien enthalten sein können.

Arbeau. Das Maß dieser Schrägheit bleibt der Willkür des Tanzenden anheim gestellt, und er kann, wenn es ihm gefällt, den ruhenden Fuß im rechten Winkel gegen den Stützenden stellen, oder wo er sonst will, in die Mitte, im spitzen Winkel, nur nicht ganz die Spitzen aneinandergeschlossen. Denn den Schenkel des rechten Winkel's zu überschreiten gestattet natürlicherweise die Biegung des Beines nicht. Hier haben Sie die Figuren, welche die Bewegung der „schräge angeschlossenen Füße" darstellen.



Rechter Fuß schräge angeschlossen.



Linker Fuß schräge angeschlossen.

Hieraus entnehmen Sie, daß das Gegentheil der geschlossenen Füße die abstehenden Füße sind, was dann stattfindet, wenn beide Füße den Boden berühren und gleichmäßig das Gewicht des Körpers tragen, aber, statt aneinandergeschlossen zu sein, in angemessener Weite von einander abstehen, nur nicht übermäßig und gezwungen, wie der die Sonne darstellende Koloß von Rhodus. Dieser Koloß hatte die Füße so weit auseinandergespreizt, als es nur immer möglich und zulässig war, dergestalt, daß die Schiffe leicht dazwischen durchfahren konnten.

Capriol. Ich verstehe wohl, was Sie unter „abstehende Füße" meinen, nemlich, daß sie nicht zu weit von einander und nicht zu sehr im Winkel gehalten werden, und doch auch nicht so wenig, als wären sie geschlossen.



Geöffnete Füße.

Arbeau. Diese Bewegung und Stellung der „geöffneten Füße" findet auch statt, wenn die Schwere des Körpers auf einem Fuße ruht, und der andere schräge gestellt ist, was ebenfalls auf zweierlei Art geschehen kann, nemlich: wenn die Füße geöffnet sind und der rechte Fuß schräge gesetzt, ruht, während der linke Fuß die Schwere des Körpers trägt, was man „rechter Fuß schräge geöffnet" nennt; ruht der linke Fuß schräge abstehend, während der rechte den Körper trägt, so heißt dies „linker Fuß schräge geöffnet".



Rechter Fuß schräge geöffnet.



Linker Fuß schräge geöffnet.

Capriol. Sie haben mir bis jetzt sechs Bewegungen und Stellungen genannt, welche finden Sie am entsprechendsten?

Arbeau. Eine von denen, wo der Fuß schräge gesetzt wird, scheint mir am schönsten, denn wir sehen auch an den Medaillons und antiken Statuen, daß die Monopoden künstlicher und gefälliger aussehen. Die ganz geschlossenen sowie die steif und direct geöffneten Füße gelten als weibisch; und wie es einem Mädchen nicht wohl ansteht, eine männliche Haltung und Stellung anzunehmen, so geziemt auch dem Manne keine weibische. Sie können das bei der Reverenz am besten beobachten, denn während die Herren den zu kreuzenden Fuß rasch nach rückwärts bringen, beugen die Damen leicht die Kniee und erheben sich auch wieder so. Da ich eben wieder die Reverenz erwähne, so will ich Ihnen nebenbei mittheilen, daß es gewisse Begrüßungs-Reverenzen giebt, die zu Beginn, am Ende, auch öfters während des Tages gemacht, jedoch nicht zu den Bewegungen der Gaillarde gerechnet werden; dagegen sind zwei passagère oder flüchtige Reverenzen den letzteren beizuzählen.

Capriol. Welcher Unterschied besteht zwischen den passagèren und Begrüßungs-Reverenzen?

Arbeau. Bei der flüchtigen Reverenz nimmt man die Mütze oder den Hut nicht ab, und obschon sie ebenso gemacht wird, wie jene, indem sich das Knie abbiegt und der Fuß nach rückwärts gesetzt wird, so geschieht sie in kürzerer Zeit, wie Sie später hören werden. Es giebt deren zwei: die eine, wenn der linke Fuß den Körper trägt und der rechte nach rückwärts gekreuzt wird, heißt „passagère Reverenz rechts", — die andere, entgegengesetzte „passagère Reverenz links".



Passagère Reverenz rechts.



Passagère Reverenz links.

Die Aufzählung der verschiedenen Pas und Bewegungen fortsetzend, erwähne ich weiter, daß es eine Bewegung giebt, welche „Füße gekreuzt" heißt, wenn nemlich der eine Fuß den Körper stützt und im selben

Augenblick der andere Fuß vor dessen Schienbein gekreuzt wird. Auch hier sind zwei Arten zu unterscheiden, nemlich wenn der linke Fuß den Körper stützt und der rechte frei vor dem linken sich kreuzt, so heißt dies „rechte Fußkreuzung" — umgekehrt „linke Fußkreuzung".



Rechte Fußkreuzung.



Linke Fußkreuzung.

Capriol. Wir haben nun schon eine ziemliche Reihe von Geberden und Bewegungen kennen gelernt.

Arbeau. Es drängt Sie, wie ich merke, zu den fünf Pas zu gelangen; aber es hilft nichts, vorerst müssen Sie geduldig anhören, wie alle Bewegungen zu machen sind. Sie wissen ja, daß beim Erlernen der Grammatik der Schüler zum Beginn eine große Zahl von Haupt- und Zeitwörtern und anderen Redetheilen sich anzueignen hat, und dann erst lernt, diese gehörig miteinander zu verbinden. So ist es auch in der Tanzkunst, wo Sie anfänglich verschiedene eigenthümliche Bewegungen kennen lernen müssen, um dann aus den Combinationen, die Sie in den Verzeichnissen und Beschreibungen finden, das Ganze zu erlernen.

Capriol. Kann ich diese Zusammenstellungen und Verbindungen nicht nach meinem Belieben machen, wenn ich die einzelnen Bewegungen weiß?

Arbeau. Wohl könnten Sie das; aber es wäre damit nicht genug, sondern Sie müßten dieselben auch anderen guten Tänzern beibringen. Es ist daher weit besser, sich viele schon bekannte und Allen geläufige Passagen anzueignen, denn einige derselben haben eine Anmuth, die anderen wieder ganz fehlt.

Capriol. Fahren Sie gefälligst mit den übrigen Bewegungen fort.

Arbeau. Zuweilen macht man mit dem einen Fuß einen halben Schritt und stützt den Körper auf diesen Fuß, während man den anderen Fuß auf dem Ballen schleifend an den ersten heranzieht. Das nennt man

„Fuß markiren"; nemlich „rechten Fuß markiren", wenn der Ballen des rechten Fußes schleift; „linken Fuß markiren", wenn umgekehrt.



Rechten Fuß markiren.



Linken Fuß markiren.

Geht man dagegen auf dem Absatz des einen Fußes, nachdem der andere einen halben Schritt gemacht, und man auf ihn die Schwere des Körpers übertragen hat, so nennt man eine solche Bewegung „rechten Absatz markiren", wenn der rechte, und „linken Absatz markiren", wenn der linke Absatz nachgezogen wird.



Rechten Absatz markiren.



Linken Absatz markiren.

Capriol. Die Benennung für diese letzte Bewegung ist gut gewählt, aber bei der vorhergehenden scheint mir, daß es richtiger heißen müßte „Zehen markiren" und nicht „Füße markiren".

Arbeau. Allerdings haben Sie Recht, und können Sie, falls es Ihnen beliebt, diese Benennung gebrauchen; ich habe aber diese gewählt, weil sie besser klingt.

Capriol. Die Polen gehen, wie ich vernommen, gewöhnlich auf den Fußspitzen.

Arbeau. Das kommt von dem Pantoffelholz oder der Eisenschiene, welche sie in ihren Schuhen tragen, daß sie nicht so leicht und frei sich bewegen können, wie wir; und wenn Sie es recht überlegen, so werden Sie finden, daß alle Thiere (wenige Arten ausgenommen) auf diese Weise gehen. Auch erscheinen die Polen aus diesem Grunde um zwei bis drei Finger größer, als sie wirklich sind. — Um auf die Bewegungen der Gaillarde zurückzukommen muß ich noch bemerken, daß es eine gewisse Bewegung und Fußstellung giebt, welche „Fußstoß" oder „Grue" genannt wird, und die darin besteht, daß man den einen Fuß vorwärts setzt, und damit den Körper stützt, während der andere so erhoben wird, als wenn man Jemandem einen Fußtritt versetzen wollte. Davon giebt es ebenfalls zwei Arten, nemlich rechter Fuß erhoben heißt „rechte Grue", linker Fuß erhoben „linke Grue".

Zuweilen wird der Fuß nur wenig vom Boden erhoben, und nur sehr wenig nach vorne gestreckt, und heißt dies dann, je nach dem betreffenden Fuß, welcher erhoben wird, „rechter Fuß erhoben" oder „linker Fuß erhoben". Hier finden Sie die beiden zuletztgenannten Bewegungen nur in einer Figur dargestellt, weshalb Sie zu beachten haben, daß, wo im Buche bei den Tabulaturen „Fuß erhoben" vorkommt, diese Bewegung fast schleifend und so leichthin gemacht wird, wie es eine Dame thun würde. Wo Sie hingegen eine „Grue" angegeben finden, ist der Fuß hoch und ganz keck zu erheben. Mit den zuerst genannten Pas und Bewegungen wird der Tourdion getanzt.

Capriol. Diese Ihre Bemerkungen will ich stets im Auge behalten, sowie mich auch des Grundes erinnern, den Sie mir früher dafür genannt haben; denn beim Tourdion hält man die Tänzerin stets bei der Hand, und wer dann so derb tanzen möchte, würde der Dame sehr beschwerlich fallen.

Arbeau. Heutzutage haben die Tänzer nicht mehr diese zarten Rücksichten für die Tänzerinnen bei den Volten und ähnlichen ausgelassenen und unzüchtigen Tänzen, die man in Schwung gebracht hat; man läßt dabei die Damen solche Sprünge machen, daß sie nur zu oft die nackten Kniee zeigen, wenn sie nicht mit der Hand die Kleider niederhalten, um dies zu verhüten.

Capriol. Diese Mode scheint mir weder schön, noch anständig, außer man tanzt mit einem derben Stubenmädchen.

Arbeau. Ich werde nicht ermangeln, Ihnen später die Tabelle zu machen, um diesen Tanz zu lernen; einstweilen gebe ich hier die Figuren zur „Grue" und zum „Fuß erheben".


Rechte Grue oder rechter Fuß in der Luft.


Linke Grue oder linker Fuß in der Luft.

Eine „Grue" wird zuweilen gemacht, und entsteht dann, wenn der Tänzer einen kleinen Schritt vorwärts macht, den einen Fuß an die Stelle des andern setzt, und diesen anderen nach vorwärts erhebt. Diese Bewegung nennt man Entretaille (das Uebertreten mit vorgesetztem Fuße), und giebt es davon, wie von der Grue, ebenfalls zwei Arten, nemlich das Uebertreten mit dem linken Fuße, woraus rechte Grue entsteht, und das Uebertreten mit dem rechten, woraus linke Grue entsteht.

Capriol. Ich verstehe das ganz wohl, es bleibt immer dieselbe Bewegung, nur daß sie mit der Entretaille beginnt.

Arbeau. Das Entgegengesetzte der Grue entsteht, wenn der Tänzer, um seinen Körper zu stützen, den einen Fuß etwas vorwärts setzt (halben Schritt), und dann den anderen nach rückwärts erhebt; eine solche Bewegung heißt Ruade (Ausschlagen), nemlich Ruade rechts, wenn der rechte Fuß rückwärts erhoben wird, und Ruade links, wenn dies mit dem linken geschieht.


Ruade rechts.


Ruade links.

Wird der eine Fuß seitwärts des anderen erhoben, und nicht nach vorwärts gestreckt, wie bei der Grue, oder nach hinten, wie bei der

Ruade, so nennt man das Ru de vache (Ausschlagen wie die Kuh!), weil die Kühe auf diese Weise ausschlagen, und nicht nach hinten wie die Pferde. Auch davon giebt es zwei Arten, nemlich wenn der linke Fuß vorgesetzt wird, um den Körper zu stützen, und der rechte Fuß sich erhebt, heißt es Ru de vache rechts, und umgekehrt links.

Capriol. Die Ru de vache wird wohl kaum gebraucht, wie ich glaube.

Arbeau. In der That kommt sie fast gar nicht vor; ich habe aber doch gemeint, sie anführen zu sollen, um keine einzige der bei der Gaillarde vorkommenden Bewegungen zu übergehen; auch dienen diese Bewegungen nicht zur Gaillarde allein, sondern auch zu anderen Tänzen, von denen wir späterhin sprechen werden.

Capriol. Gewiß; — damit ist Alles, was vorher zu wissen nöthig ist, dann bereits geschehen, wenn wir zu jenen Tänzen gelangen.

Arbeau. Es werden nur einige Beschränkungen eintreten.

Capriol. Welche sind diese?

Arbeau. Ich werde davon sprechen, wenn wir so weit gekommen sein werden. Für jetzt gebe ich Ihnen die Figuren der beiden Ru de vache, von denen ich soeben geredet habe.


Ru de vache rechts.


Ru de vache links.

Wenn von den beiden Füßen der eine vor dem anderen steht, und beide den Körper gleichmäßig unterstützen oder tragen, so nennt man dies „Stellung" oder „Postur" (Positur), mit welcher gewöhnlich die Cadenz eingeleitet wird. Man macht sie auf zwei Arten, nemlich wenn der rechte Fuß vorne steht, heißt sie „rechte Positur", wenn der linke voran ist, „linke Positur". Hierbei muß ich noch kurz bemerken, daß diese Posituren gefälliger und hübscher sind, wenn der rückwärts stehende Fuß etwas früher, als der vorwärts stehende, den Boden berührt,

statt beide zugleich, was aussieht, als wenn man einen Hafersack auf den Boden abladen würde. (!)



Rechte Positur.



Linke Positur.

Capriol. Ich habe bemerkt, daß bei allen bisher genannten Bewegungen immer der eine oder auch beide Füße auf dem Boden bleiben.

Arbeau. So ist es. Jene, die nur mit einem Fuße den Boden berühren, sind lustiger, beweglicher, als andere. Es giebt aber eine Bewegung, bei der beide Füße zugleich in die Luft sich erheben, was Sprung heißt, und noch weit schöner ist. Man hat zwei Arten Sprünge, nemlich großer und kleiner Sprung. Was den letztern anbelangt, so gehört er zu den Bewegungen, die in der Tabulatur nicht mit einer besonderen Note bezeichnet werden.

Capriol. Ich verstehe nicht, was Sie damit sagen wollen.

Arbeau. Denken Sie sich, daß Sie mit geschlossenen Füßen stehen; wenn nun die Tabulatur eine „rechte Grue" vorschreibt, wie werden Sie dieselbe machen?

Capriol. Ich werde die Schwere des Körpers auf den linken Fuß übertragen und den rechten nach vorwärts aufheben.

Arbeau. Diese „Grue" wäre zwar ziemlich gut, sie würde indessen aber nicht besonders hübsch sein, weshalb man den linken Fuß, statt ihn am Boden zu lassen, erhebt und neuerdings setzt, was mittelst eines kleinen Sprung's des linken Fußes geschieht; im selben Augenblick aber erhebt man den rechten Fuß nach vorne. Nun werden Sie begreifen, daß der kleine Sprung, wie ich gesagt, ein Theil der ganzen Bewegung der „Grue" ist. Der kleine Sprung wird überhaupt bei allen jenen Bewegungen und Pas angewendet, wo ein Fuß zu erheben ist, auch dort, wo, wie ich bemerkte, die Füße mittelst kurzer Schritte versetzt oder neu gestellt werden. Deshalb werde ich, wenn ich Ihnen die Tabulatur der Gaillarde gebe, des kleinen Sprunges nicht besonders erwähnen, son-

dern nur die betreffenden Pas und Bewegungen anführen, in denen er schon inbegriffen ist.

Capriol. Was ist der große Sprung?

Arbeau. Dieser ist eine Bewegung für sich, die der Cadenz voran geht, und in der Tabulatur der Gaillarde durch eine Pause bezeichnet wird, welche die Stelle einer der sechs weißen Noten des Tripeltactes einnimmt, aus denen die Gaillarde besteht; mithin hat der große Sprung die gleiche Zeitdauer, wie jede der anderen fünf Pas und Bewegungen.

Capriol. Innerhalb des Zeitmaßes der fünf Pas hat man also vier Bewegungen, einen großen Sprung, und dann die Positur zu machen.

Arbeau. Ganz richtig, wenn eine Cadenz zu machen ist, was die Musiker Clausulam nennen; es giebt so geschickte Tänzer, die, während sie den großen Sprung vollführen, noch die Füße in der Luft hin und her bewegen (battiren), was man „Capriole" nennt, wie Sie in der nachstehenden Figur sehen. Man muß jedoch die „Capriole" so geschickt machen, daß man genau in die Positur fällt, die gewöhnlich auf den großen Sprung folgt, und womit die Cadenz eintritt.



Capriole.

Capriol. Ich will die „Capriole" schon deshalb gerne erlernen, weil sie denselben Namen führt, wie ich. Was verstehen Sie aber unter Cadenz?

Arbeau. Die Cadenz ist nichts anderes, als ein großer Sprung mit darauf folgender Positur. Und gleich wie in der Musik die Musikanten, nachdem sie den vorletzten Accord gespielt haben, eine kurze Pause aushalten, und sodann den letzten Accord als sanftes und harmonisches Ende spielen, so ist der große Sprung quasi ein Schweigen der Füße und Aufhören der Bewegungen, und damit erscheint die darauf folgende Positur gefälliger und angenehmer. Ueberdem begreifen Sie, daß, wenn

dieser Sprung nicht wäre, der Tänzer auf eine jede der sechs weißen Noten der Gaillarde eine Bewegung zu machen hätte, mithin deren sechs entstünden, weshalb auch die Cadenz immer auf dieselbe Seite fallen müßte; in Folge des Sprunges aber wird dies vermieden, indem dadurch die Zahl der Bewegungen und Pas ungerade wird, mithin die Cadenz einmal auf die eine, dann auf die andere Seite fällt.

Capriol. Worin bestünde die Unzukömmlichkeit, wenn die Cadenz immer auf dieselbe Seite fiele?

Arbeau. Wissen Sie denn nicht, daß die Abwechslung ergötzt, und dasselbe Ding, wiederholt, langweilig wird? Daher das bekannte Sprichwort: Crambe repetitia: Ridetur chorda qui semper oberrat eadem.

Capriol. Wird die Cadenz immer auf der sechsten weißen Note gemacht?

Arbeau. Gewöhnlich, sogar meistens; doch gehören dazu noch einige Bemerkungen, die ich indessen erst dann mittheilen werde, wenn wir sie brauchen. Hier nur soviel, daß der Tänzer 6 Assietten und Fußbewegungen auf alle 6 Noten zu vollführen hat, mit der Cadenz bis zur 12. Note zögert, und den Sprung auf die 11. verlegt, wodurch also die Passage aus 11 Pas bestehen wird. Der Tänzer kann aber auch, wenn er will, die Cadenz bis zur 18. Note hinausschieben, und die Pause für den Sprung auf die 17. Note verlegen, wonach die Passage aus 17 Pas besteht; er kann die Cadenz sogar auf die 24., 30., 36. Note hinausschieben, und damit Passagen von 23, 29 und 35 Pas erzielen. Aber ich kann Ihnen nicht dazu rathen, hiervon Gebrauch zu machen, denn die Zuschauer könnten sich langweilen, so lange auf die Cadenz warten zu müssen, und würden Sie für verrückt halten, und in der That könnte Sie das Gedächtniß bei so langen Passagen im Stiche lassen.

Capriol. Sind dies nun alle Assietten und Bewegungen, die in der Gaillarde vorkommen?

Arbeau. Bisher sind mir nur diese eingefallen; sollten Sie bei guten Tänzern noch andere wahrnehmen, so schreiben Sie dieselben auf, und geben Sie ihnen beliebige Namen.

Capriol. Da stehe ich nun, die Tänzerin an der Hand, die Reverenz gemacht, den Hut wieder aufgesetzt, und in einer anstandsvollen Stellung; womit muß ich beginnen?

Arbeau. Sie haben jene Pas und Bewegungen zu machen, wie Sie solche aus der Tabulatur, die ich Ihnen geben werde, gelernt haben. Ich rathe Ihnen jedoch, dabei fein bescheiden zu sein, d. h. am Boden zu tanzen, die fünf Pas auszuführen, als wenn Sie den Tourdion

tanzen wollten, und außerdem mit der Tänzerin eine Tour durch den Saal zu machen; dann, wenn Sie im Zuge sind, sich von ihr zu verabschieden (congé), sie allein tanzen zu lassen, während Sie Ihre fünf Pas nun höher ausführen, bis Sie sich wieder vor ihr befinden. Sodann machen Sie mit Lebhaftigkeit solche Passagen, wie sie Ihnen gutdünken; denn wollten Sie gleich von Anbeginn zu lebhaft springen und tanzen, so würden Sie die Sache verkehrt angreifen.

Capriol. Ich habe Viele gesehen, die ihren Körper zu sehr überspannten und anstrengten, ehe sie zu gehen und zu tanzen begannen.

Arbeau. Ich kann dies nicht billigen, denn die Betreffenden machen sich dessen schuldig, was ihnen der Dichter vorwirft mit den Worten: Quid dignum tanto feret hic promissor hiatu.

Capriol. Geben Sie mir nun zuerst die Musik zum Tourdion, sodann die zur Gaillarde.

Arbeau. Die Musik zum Tourdion und zur Gaillarde ist eine und dieselbe, und der Unterschied zwischen beiden besteht nur darin, daß man den ersteren ganz niedrig auf dem Boden tanzt, ziemlich rasch und kurz, während man die Gaillarde höher und in langsamerem Tempo ausführt. Sie thun indessen gut, die Musik eines Tourdion's zu verlangen; denn wenn der Tänzer die Arien kennt, und sie in Gedanken mit den Musikern singt, so wird er sie gewiß gut tanzen. Die nachfolgende Musik mögen Sie als Muster des Tourdion's nehmen, von denen es eine Unzahl giebt.



Capriol. Ich verstehe diese Musik ganz gut, bemerke aber die Cadenzen nicht, von denen Sie gesprochen haben.

Arbeau. Die Grenzen der Cadenzen habe ich durch senkrechte Linien angezeigt, welche Sie selbst, wie folgt, reduciren können.



Capriol. Nun verstehe ich es weit besser als vorher; ich brauche nur noch zu wissen, welche Bewegungen ich zu vollführen habe.

Arbeau Als 1. Pas und während der 1. kleinen weißen Note machen Sie „linken Fuß erheben".

Als 2. Pas und während der 2. kleinen weißen Note machen Sie „rechten Fuß erheben".

Als 3. Pas und während der 3. kleinen weißen Note machen Sie „linken Fuß erheben".

Als 4. Pas und während der 4. kleinen weißen Note machen Sie „rechten Fuß erheben".

Auf die, die Stelle einer kleinen weißen Note einnehmende, Pause machen Sie einen mittleren Sprung, in Anbetracht daß es ein Tourdion ist, den Sie tanzen.

Als fünften Pas, und auf die kleine weiße Note, machen Sie „linke Positur".

In der Fortsetzung des Tourdion's wechseln Sie, und machen alles, was früher rechts war, links, was links war, rechts.

So fahren Sie dann fort zu tanzen, in Cadenz zu fallen, einmal rechte, dann wieder linke Positur annehmend, so lange die Musik währt. Und damit Sie alles besser begreifen und merken, werde ich Ihnen eine Tabulatur Desjenigen geben, was ich soeben gesagt, und in welcher Sie auf den ersten Blick sehen, was Sie zu thun haben. Zu diesem Zwecke wiederhole ich nochmals die Musik eines Tourdion's, und setze jeder Note die darauf entfallende Bewegung gegenüber. Das Gleiche behalte ich mir für die Gaillarde vor, deren Tabulatur Ihnen ebenfalls für alle anderen Gaillarden, von denen es auch unzählige giebt, dienen wird.

Capriol. Muß man, nachdem die Musiker zu spielen aufgehört haben, der Tänzerin nicht eine Reverenz machen, ehe man sich von ihr verabschiedet?

Arbeau. Jawohl, und man führt sie höflich an ihren Platz zurück, wobei man ihr für die Ehre dankt, die sie dem Tänzer erwiesen.

Tabulatur, um den Tourdion unmittelbar nach der Rückkehr des niedrigen Tanzes zu tanzen.

Musik des Tourdion's auf weiße Noten reducirt, welche das Zeitmaß geben.	Bewegungen, welche der Tänzer des Tourdion's zu machen hat, um denselben sogleich nach dem niedrigen Tanze zu tanzen.
	Linken Fuß erheben.
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Mittleren Sprung.
	Linke Stellung.
	Umgekehrt.
	Rechten Fuß erheben.
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Mittleren Sprung.
	Rechte Stellung.
	Wie im Anfang.
	Linken Fuß erheben.
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Mittleren Sprung.
	Linke Stellung.
	Rechten Fuß erheben.
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Mittleren Sprung.
	Rechte Stellung.

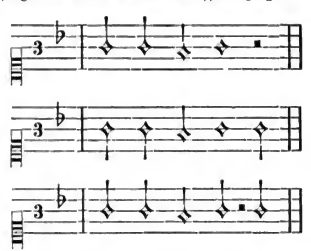
An die Stelle des „Fuß erheben“ können Sie auch „Fuß markiren“ oder „Absatz markiren“ setzen, welche Bewegungen auch langsam gemacht werden; z. B.:

Musik des Tourdion's. **Bewegungen für die fünf Pas des Tourdion's.**



Capriol. Diese Reduction auf Cadenzen gefällt mir nicht; wäre es nicht einerlei, den Tourdion durch Tactstriche zu theilen, die je zwei Tripeltacte enthalten würden, und auf den letzten Tact einen Pas, einen großen Sprung, und eine Positur zu machen?

Arbeau. Das käme auf dasselbe hinaus; ich habe diese Zerlegung deshalb gewählt, um Ihnen die fünf Pas besser verständlich zu machen. Ich werde die Theilung in der Folge jedoch unterlassen, und die Musik der Gaillarde so wiedergeben, wie sie wirklich ist. Nur merken Sie wohl, die fünf Pas immer nur in dem Zeitmaße zu halten, welches die Musik aufweist. Sie werden dann finden, daß sich eine Cadenz ergiebt, wie es das nachfolgende dritte Noten-Beispiel zeigt:



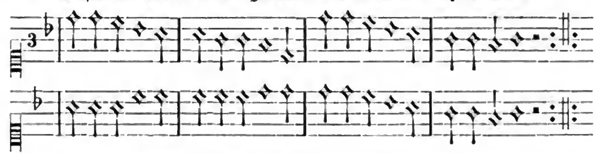
Capriol. Kann der zweite Tact des Tripeltactes, welchen Sie Cadenz nennen, nicht eine andere Musik haben, als eine von den dreien, welche Sie hier verzeichnen?

Arbeau. Allerdings; sie kann von irgend anderer Art sein, wie es dem Componisten beliebt, und wie es die Arie der Gaillarde erfordert. Auf den zweiten Tact muß aber nothwendigerweise die Cadenz fallen, sonst geht sie auf den vierten Tact über, was dann, wie wir wissen, eine Passage von 11 Pas, oder auf den sechsten, was eine Passage von 17 Pas giebt.

Capriol. Es ist nun an der Zeit, daß Sie mir die Tabulatur der Pas der Gaillarde zeigen.

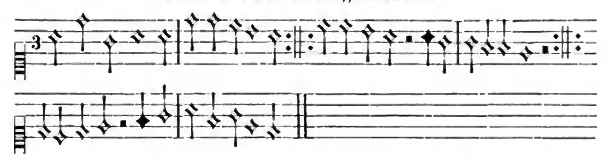
Arbeau. Man hat so viele Gaillarden geschrieben, daß ich nicht weiß, mit welcher derselben ich beginnen soll. Als ich in Poitiers tanzen lernte, spielte unser Tanzmeister eine Gaillarde, welche La traditore my fa morire hieß, und die eine der schönsten der damals üblichen Gaillarden war. Ich will Ihnen die Musik derselben mittheilen.

Musik der Gaillarde genannt: La traditore my fa morire.



Capriol. Mir gefällt diese Arie ausnehmend gut. Wenn wir in Orleans Ständchen brachten, so spielten wir auf unseren Lauten und Guitarren gewöhnlich die Gaillarde „la Romanesque"; aber ich fand dieselbe schon zu abgenutzt und trivial. Ich lernte dann eine andere auf der Laute, die ich meine Gefährten gerne tanzen zusah, weil ich sie spielen und dazu singen konnte, und dann auch weil mir schien, daß die Tanzenden danach die Pas sehr ausdrucksvoll markirten. Sie hieß „Antoinette," und hier ist ihre Musik:

Arie der Gaillarde „Antoinette".



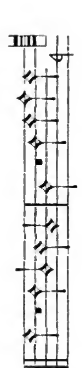
Arbeau. Die Arie dieser Gaillarde ist in der That sehr lustig, und da Sie sie gerade zur Hand haben, so will ich gleich die Tabulatur darauf gründen und Ihnen zeigen, welche Pas und Bewegungen zur Gaillarde gehören.

Capriol. Da die Arien aller Gaillarden einander ähnlich sind, so ist es mir einerlei, ob Sie mit der Gaillarde „Antoinette“ oder mit einer anderen beginnen.

Arbeau. Ich will also mit der Ihrigen anfangen, und Ihnen später dann noch verschiedene andere zeigen, wie sie mir eben einfallen werden.

Tabulatur der fünf Pas der Gaillarde, deren Bewegungen dieselben sind, wie bei'm Tourdion, mit dem alleinigen Unterschied, daß sie höher und kräftiger ausgeführt werden, und der Tänzer statt der Bewegung des „Fuß erheben“ den „Stoß mit dem Fuße“ oder die „Grue“ zu machen hat.

Arie der Gaillarde „Antoinette“.	Bewegungen, welche der Tänzer bei'm Tanzen der Gaillarde zu machen hat.
	Grue links.
	„ rechts.
	„ links.
	„ rechts.
	Großer Sprung.
	Linke Stellung.
	Umgekehrt.
	Grue rechts.
	„ links.
	„ rechts.
	„ links.
	Großer Sprung.
	Rechte Stellung.
	Und so weiter fort, wie im Anfange.
	Andere fünf Pas.
	Rechter Fuß gekreuzt.
	„ „ „
	Linker Fuß gekreuzt.
	„ „ „
	Großer Sprung.
	Rechte Stellung.
	Umgekehrt.
	Linker Fuß gekreuzt.
	„ „ „
	Rechter „ „
	„ „ „
	Großer Sprung.
	Linke Stellung.
	Und so fort, wie im Anfange geschehen.

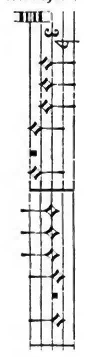


Andere fünf Pas.
Grue rechts.
Rechte Stellung, ohne kleinen Sprung.
Entretaille links, wodurch Grue rechts entsteht.
Grue links.
Großer Sprung.
Stellung rechts.
Umgekehrt.
Grue links.
Linke Stellung, ohne kleinen Sprung.
Entretaille rechts, wodurch linke Grue entsteht.
Grue rechts.
Großer Sprung.
Linke Stellung
Und so fort, den Anfang wiederholend.

Capriol. Weshalb lassen Sie bei'm zweiten Pas auf die weiße Note die Stellung rechts ohne kleinen Sprung machen?

Arbeau. Es ist anzunehmen, daß die Tänzer es so schöner gefunden haben, um eine angenehme Abwechslung hervorzubringen; außerdem ziehen Manche es vor, statt in der genannten Stellung auf beiden Sohlen zu stehen, sich auf den Absatz des vorstehenden Fußes zu stützen, wobei sie das Knie dieses Fußes steif gestreckt halten, statt es zu biegen, indem sie dies hübscher finden.

Arie der Gaillarde: „Küssen wir uns, Liebchen!“	**Bewegungen, welche der Tänzer bei dieser Gaillarde zu machen hat.**



Ruade rechts.
Fuß kreuzen oder Grue links.
Ruade rechts.
Entretaille rechts, woraus Grue links entsteht.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.
Umgekehrt.
Ruade links.
Fuß kreuzen oder Grue rechts.
Ruade links.
Entretaille links, woraus Grue rechts entsteht.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und so fort, den Anfang wiederholend.



Sie können auch in den vorstehenden fünf Pas statt der „geschlossenen Füße“ „Posituren“ setzen, und überdies diese „Posituren“ nicht nach vorne, sondern nach der Seite machen, wie bei „geöffnete oder getrennte Füße“.

Capriol. Sie geben stets an: den Anfang zu wiederholen; auf diese Weise werden in einer Gaillarde immer dieselben fünf Pas gemacht.

Arbeau. Das bleibt ganz dem Belieben des Tänzers überlassen, denn statt den Anfang zu wiederholen, kann er ja andere fünf Pas an deren Stelle setzen, was um so hübscher ist, vorausgesetzt, daß er die ersten fünf Pas, dann wieder umgekehrt macht. Auch kann er, wenn er nicht Raum genug hat, die Pas statt geradeaus, in der Ronde machen, wobei er nur zu trachten hat, sich bei den Wendungen wieder vor seiner Dame einzufinden.

Capriol. Müssen die fünf Pas, wenn genügend Raum vorhanden ist, ganz geradeaus gemacht werden?

Arbeau. Unter geradeaus verstehe ich nur, den Körper nicht ganz herumzudrehen; denn es sieht gut aus, einmal die rechte, dann wieder die linke Seite der Tänzerin zuzukehren, als wenn man fechten wollte. Bei der „Grue“ rechts will man die rechte, bei der „Grue“ links die linke Seite zeigen.

Capriol. Ich denke nun wohl im Stande zu sein, aus den verschiedenen Bewegungen, die Sie mir gezeigt haben, selbst fünf Pas nach meinem Belieben bilden zu können.

Arbeau. Sicherlich vermögen Sie das; Sie haben nur zu beachten, daß dieselben dasselbe Zeitmaß einhalten, wie jene, die ich Ihnen gezeigt. Dennoch können dieselben mehr als fünf Bewegungen enthalten, jenachdem der Tact verlängert oder verkürzt wird. Denn da eine Cadenz zwei

Tripeltacte enthält, und diese sechs weiße Noten umfassen, wovon die eine in eine Pause verwandelt wird, mithin nebst der Positur noch vier übrig bleiben, so folgt selbstverständlich daraus, daß, wenn man die ersten vier Noten in je zwei Theile theilt, acht schwarze aus den vier weißen entstehen, und wenn man auf jede Note eine Bewegung macht, so werden acht Pas vor der Positur stehen, und mit dieser zusammen wird man neun Pas zählen.

Arie der Gaillarde: „Ob ich liebe oder nicht?" — **Fünf Pas in zwei Bewegungen, die der Tänzer in dieser Gaillarde machen kann.**

Füße angeschlossen, oder Grue rechts.

Großer Sprung mit Capriole.

Linke Stellung.

Umgekehrt.

Füße geschlossen, oder Grue links.

Großer Sprung mit Capriole.

Rechte Stellung.

Und so fort, mit Wiederholung des Anfangs.

Hier sehen Sie, daß „Füße geschlossen", und „Grue rechts" dieselbe Zeit umfaßt, wie drei weiße Noten, während auf den großen Sprung mit der Stellung der Rest entfällt; die vierte weiße Note ist in eine Pause verwandelt, und wird vorausgenommen, um den großen Sprung machen zu können.



Andere fünf Pas in drei Bewegungen.

Grue rechts.

Entretaille rechts, woraus Grue links entsteht.

Großer Sprung.

Rechte Stellung.

Umgekehrt.

Grue links.

Entretaille links, woraus Grue rechts entsteht.

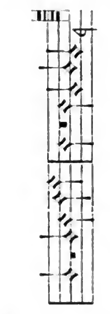
Großer Sprung.

Linke Stellung.

Und so fort, mit Wiederholung des Anfangs.

Aus dem Vorstehenden entnehmen Sie, daß auf die „Grue" zwei weiße Noten entfallen, auf die Entretaille ebenfalls zwei, der große Sprung auf

die Pause, welche die Länge einer Note hat, kommt, und endlich die Positur auf die letzte weiße Note gemacht wird. Damit sind alle fünf Pas auf drei Bewegungen reduzirt, die aber in der Zeit ebenso lang sind, wie jene fünf.



Andere verkürzte fünf Pas.

Révérence links.

Linker Fuß getreuzt.

Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Umgekehrt.
Révérence rechts.

Rechter Fuß gekreuzt.

Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und so fort, wie im Anfange.

Andere verkürzte fünf Pas.

Rechter Fuß gekreuzt.

Entretaille rechts, woraus Grue links entsteht.

Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Umgekehrt.
Linken Fuß kreuzen.

Entretaille links, woraus Grue rechts entsteht.

Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und so fort, wie im Anfange.

Capriol. Geben Sie mir nun auch ein Beispiel einer Cadenz, welche mehr als fünf Pas und Bewegungen enthält.

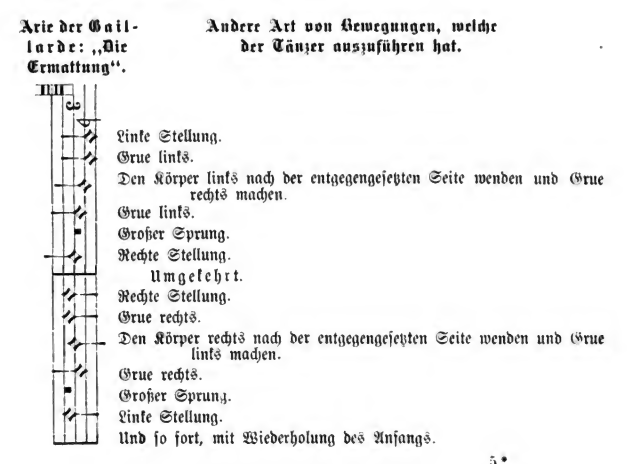
Arbeau. Es giebt deren eine Unzahl, welche Sie leicht von jungen Leuten Ihres Umgangs lernen werden; indessen werde ich Ihnen die folgenden 7 Pas mittheilen, welche gleich sind und sich reduziren auf die 2 Tripeltacte der 5 Pas; denn wie Sie aus der nebenstehenden Musik ersehen, ist die erste und dritte weiße Note, auf welche je ein Pas entfallen sollte, in zwei schwarze Noten getrennt, auf welche nun je ein Pas für sich kommt. Werden, wie hier, „zwei Fuß erheben“ und „eine Grue ohne kleinen Sprung“ in zwei schwarzen und einer weißen Note gemacht, so nennt man das „Fleuret“; demnach bestehen hier die fünf Pas aus zwei Fleurets, einem großen Sprung, und einer Positur.

Arie der Gaillarde. **Bewegungen vom Tänzer auszuführen.**



Unlängst sah ich auf einer Hochzeit einen jungen Mann folgende fünf Pas tanzen, die mir sehr hübsch erschienen:

Arie der Gaillarde: „Die Ermattung“. **Andere Art von Bewegungen, welche der Tänzer auszuführen hat.**



Sie erkennen wohl sofort, daß diese fünf Pas sich noch graziöser ausnehmen werden, wenn Sie dieselben recht geziert und sorgfältig ausführen.

Capriol. Was verstehen Sie unter geziert?

Arbeau. Wenn Sie die fünf weißen Noten zu zehn schwarzen erweitern, und statt den ganzen Pas mit dem kleinen Sprung auf einmal auszuführen, auch diesen in zwei Theile trennen, und den kleinen Sprung auf die erste, sodann unmittelbar darauf den Pas auf die zweite schwarze Note machen. Die fünf Pas bleiben natürlich stets dieselben, aber sie sind gefälliger und nicht so schwerfällig, weil man den Körper, statt mit einem Male, gleichsam zögernd in Stellung bringt.

Capriol. Wenn es sich trifft, daß die Musik nur weiße Noten enthält, kann man dann auch Fleurets in Anwendung bringen?

Arbeau. Ganz gewiß, denn Sie können sich ja die letzte weiße Note für die zwei ersten Pas in zwei schwarze getheilt denken, somit hätten Sie drei, und wenn Sie mit der dritten weißen Note ebenso verfahren, so haben Sie eine Vermehrung um einen Pas, wonach die Cadenz sieben Pas und Bewegungen enthielte, als wenn die Musik schon so eingetheilt wäre. Auf diese Weise können Sie sich überall dort Trennungen denken, und mehr oder weniger Pas hinzufügen, wie es Ihnen gutdünkt.

Capriol. Der große Sprung und die Positur werden auf zwei weiße Noten gemacht; wenn ich nun die Pause in zwei schwarze Noten auflöste, so könnte ich noch ein Fleuret bilden, wonach dann drei Fleurets in zwei Tripeltacten ausgeführt würden.

Arbeau. Ganz recht; aber Sie hätten dann keine Cadenz mehr, sondern müßten dieselbe auf den vierten Tact verlegen, was man eine Passage nennt, weil man eine Cadenz übergeht, um sie weiter hinauszuschieben. Angenommen, daß Sie auf die zwei darauf folgenden Tacte zwei Fleurets und eine Positur machten, so enthielte Ihre Passage im Ganzen 16 Pas, nemlich: 9 in den 3 ersten Fleurets, und 7 in den 2 nächsten, dem großen Sprunge und der Stellung der Cadenz. Und wollten Sie die Cadenz abermals, und zwar auf den sechsten Tripeltact verschieben, so enthielte die Passage 25 Pas und Bewegungen.

Capriol. Sie sagten mir vorhin, daß die erste Passage nach den 5 Pas, mit 11 Pas auf den vierten, mit 17 Pas auf den sechsten, und mit 23 Pas auf den achten Tact fällt, u. s. w., immer 6 Pas auf die beiden übergangenen Tacte, und 5 Pas auf zwei Tacte, denen die Cadenz folgt, zählend.

Arbeau. Das habe ich allerdings gesagt, aber dies bezieht sich darauf, wenn auf jede weiße Note ein Pas getanzt wird. Theilen wir

aber eine der weißen Noten in zwei schwarze, und weisen einer jeden dieser letzteren einen Pas zu, so ist ja die Zahl vermehrt, auch wenn die Passagen weniger als 11, 17, 23 Pas enthalten, und wir 2 oder 3 weiße Noten für einen einzigen Pas geben. Sie werden sich dessen erinnern, was ich gesagt habe, nemlich, daß die Action des Tanzenden nur dann schön ist, wenn die Bewegung der Füße mit dem Rhythmus der Musik übereinstimmt, wie Sie es bei der Gaillarde la Milanoise erfahren werden, die ich sogleich folgen lasse, und die, wie Sie sehen, eine Passage von 11, mittelst fünf Fleurets auf 15 Pas erweitert, enthält, gefolgt von 5 auf 3 reduzirten Pas.

Capriol. Kann man bei der Gaillarde keine Fleurets machen, wenn die Musik nicht schon die Theilung der weißen Noten in schwarze aufweist?

Arbeau. Das läßt sich ganz leicht ausführen, denn man braucht sich die besagte Theilung, wenn sie in der Musik nicht vorhanden ist, nur hinzuzudenken, und bildet sich die Tacte selbst vorher, entweder schriftlich oder in Gedanken, aus ganzen oder getheilten Noten, wie man will, und wie man es für gut befindet.

Capriol. Ich erwarte die Arie der Milanoise, und die Tabulatur der dazu gehörigen Pas und Bewegungen.

Arbeau. Arie der Gaillarde La Milanoise.	Bewegungen, welche der Tänzer zu vollführen hat.	
	Rechten Fuß erheben, ohne kleinen Sprung.	
	Linken „ „ „ „ „	Fleuret.
	Grue rechts.	
	Linken Fuß erheben „ „ „	
	Rechten „ „ „ „ „	„
	Grue links.	
	Rechten Fuß erheben „ „ „	
	Linken „ „ „ „ „	„
	Grue rechts.	
	Linken Fuß erheben „ „ „	
	Rechten „ „ „ „ „	„
	Grue links.	
	Rechten Fuß erheben „ „ „	
	Linken „ „ „ „ „	„
	Grue rechts.	

Rechten Fuß kreuzen, ohne kleinen Sprung.
Passagere Révérence rechts oder Entretaille rechts, woraus Grue links entsteht.
Großer Sprung.
Rechte Stellung.

Umgekehrt.
Linken Fuß erheben, ohne kleinen Sprung.
Rechten „ „ „ „ „ Fleuret.
Grue links.
Rechten Fuß erheben „ „ „
Linken „ „ „ „ „ „
Grue rechts.
Linken Fuß erheben „ „ „
Rechten „ „ „ „ „ „
Grue links.

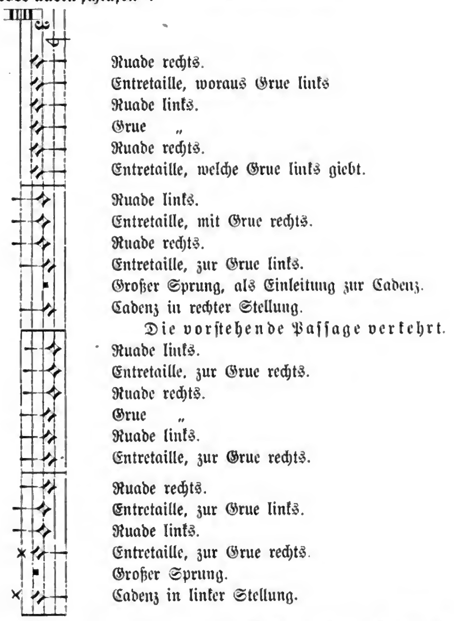
Rechten Fuß erheben, ohne kleinen Sprung.
Linken „ „ „ „ „
Grue rechts.
Linken Fuß „ „ „ „
Rechten „ „ „ „ „
Grue links.

Linken Fuß kreuzen.
Passagere Révérence links oder Entretaille links, woraus Grue rechts entsteht.
Großer Sprung.
Linke Stellung.
Und so fort, mit Wiederholung des Anfanges.

Capriol. Gehen wir nun weiter, und geben Sie mir die Tabulatur einer Passage mit 11 Pas.

Arbeau. Die Passagen mit 11 Pas können aus der Verbindung zweier Cadenzen zu 5 Pas, oder diesen gleich kommenden, gebildet werden, und steht Ihnen die Wahl der Cadenzen frei, wobei Sie nur zu beachten haben, daß Sie auf die kleine Pause, auf welche der Sprung der ersten Cadenz fällt, eine andere Bewegung setzen, oder die Pause und die darauf folgende Stellung in ein Fleuret, oder in zwei Pas verwandeln, um die erste Cadenz zu beseitigen; oder wenn Sie das nicht wollten, so können Sie sich der folgenden Tabulatur bedienen, bis Sie von guten Tänzern andere neue gelernt haben, was nicht ausbleiben wird, denn die Uebung vermag da Vieles zu ändern. Noch ist zu bemerken, daß diese Passagen von 11 oder mehr Pas sich für das Ende der Gaillarde sehr gut eignen, auch werden sie noch hübscher, wenn man damit Körperwendungen verbindet.

Arie der Gaillarde: „Ich möchte lieber allein schlafen“. **Bewegungen dazu.**



Ruade rechts.
Entretaille, woraus Grue links
Ruade links.
Grue „
Ruade rechts.
Entretaille, welche Grue links giebt.

Ruade links.
Entretaille, mit Grue rechts.
Ruade rechts.
Entretaille, zur Grue links.
Großer Sprung, als Einleitung zur Cadenz.
Cadenz in rechter Stellung.
Die vorstehende Passage verkehrt.
Ruade links.
Entretaille, zur Grue rechts.
Ruade rechts.
Grue „
Ruade links.
Entretaille, zur Grue rechts.

Ruade rechts.
Entretaille, zur Grue links.
Ruade links.
Entretaille, zur Grue rechts.
Großer Sprung.
Cadenz in linker Stellung.

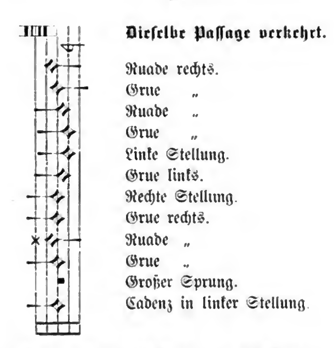
Bei'm Tanzen dieser 11 Pas haben Sie zweimal den Körper zu wenden, ebenso bei'm Revers; eine einmalige Wendung würde nicht genügen.

Eine andere Passage mit elf Pas.



Ruade links.
Grue „
Ruade „
Grue „
Rechte Stellung
Grue rechts.

Linke Stellung.
Grue links.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Cadenz in rechter Stellung.

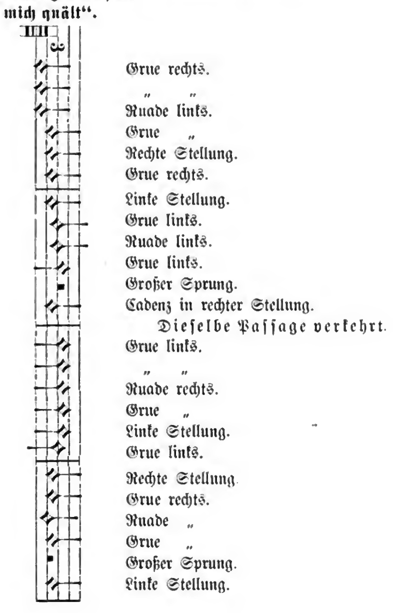


Dieselbe Passage verkehrt.

Ruade rechts.
Grue „
Ruade „
Grue „
Linke Stellung.
Grue links.
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Cadenz in linker Stellung.

Eine andere Passage mit elf Pas.

Arie der Gaillarde: „Die Langeweile, die mich quält“. **Bewegungen dazu.**



Grue rechts.
„ „
Ruade links.
Grue „
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Linke Stellung.
Grue links.
Ruade links.
Grue links.
Großer Sprung.
Cadenz in rechter Stellung.

Dieselbe Passage verkehrt.

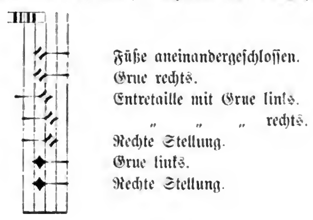
Grue links.
„ „
Ruade rechts.
Grue „
Linke Stellung.
Grue links.
Rechte Stellung.
Grue rechts.
Ruade „
Grue „
Großer Sprung.
Linke Stellung.

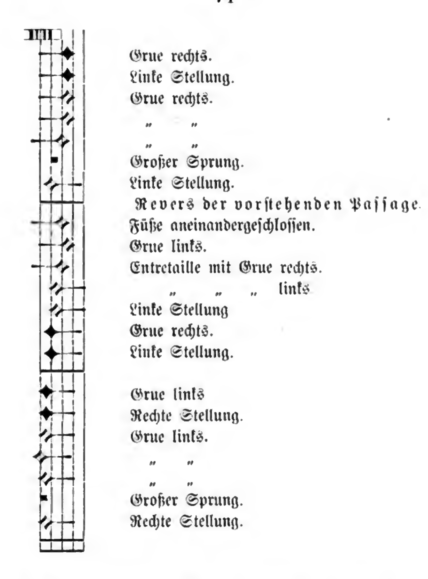
Capriol. Ich habe nun genug von der Gaillarde gehört, um mich selbst zu üben; jedoch bitte ich Sie, mir noch ein Paar Passagen zu zeigen, wenn es Ihnen nicht lästig ist.

Eine andere Passage mit elf Pas.



Eine andere Passage mit elf Pas, bei welcher der sechste und siebente Pas in zwei Theile getrennt werden, so daß statt elf, dreizehn Pas entstehen.





Um eine Passage von 17 Pas zu erhalten, müssen 3 Cadenzen zu 5 Pas vereinigt, und die beiden ersten aufgelöst werden. Es ist dasselbe, als wenn man eine Passage von 11 Pas mit einer Cadenz von 5 verbindet, und die 2 ersten Cadenzen auflöst. Will man eine Passage mit 23 Pas machen, so hat man 4 Cadenzen zu 5, oder 2 Passagen zu 11 Pas zusammenzuziehen und alle Cadenzen, mit Ausnahme der letzten, aufzulösen.

Capriol. Das finde ich sehr leicht; urtheilen Sie, ob ich die erste Passage mit 11 Pas richtig mache.

Arbeau. Ihre Pas und Bewegungen sind richtig, auch die Cadenz an rechter Stelle; aber wenn Sie in einer Gesellschaft tanzen, so halten Sie nicht den Kopf herunter, um Ihre Pas zu controlliren, und zu sehen, ob Sie es gut machen. Halten Sie den Kopf gerade, den Blick sicher, und lassen Sie die Hände herabhängen, doch nicht wie leblos, aber auch nicht stark gestikulirend. Auch kleiden Sie sich anständig und geziemend, ziehen Sie die Strümpfe straff, und tragen Sie hübsche Schuhe. Halten Sie sich diese Unterweisungen sowohl bei der Gaillarde, wie bei jedem anderen Tanze, gegenwärtig.

Wir haben nun genug von der Gaillarde gehört, und ich werde davon nichts mehr sprechen; Sie wissen jetzt, wie leicht es ist, den Double einer Pavane zu zerlegen, indem Sie ihn durch solche Bewegungen verlängern, welche Ihnen belieben, und die die Länge von 6 weißen Noten, einer Pause für den großen Sprung, und einer Stellung haben, oder auch 12 schwarze Noten, die Pause und die Stellung; oder durch derartige Verlängerungen und Zusammenziehungen der Bewegungen und ihrer Verbindungen, welche dasselbe Zeitmaß erfordern, das gebraucht würde, um den Double, den Sie eben theilen wollen, zu vollenden. Es giebt so gute und im Springen geübte Tänzer, welche statt der 5 oder auch 11 Pas eine Reihe der verschiedenartigsten Sprünge einlegen, und die von diesen Sprüngen so gut und sicher in die Cadenzen zu fallen wissen, daß sie sich einen Ruf als geschickte Tänzer errangen. Es hat sich aber auch oft ereignet, daß Manche bei den Sprüngen, welche die größte Gelenkigkeit erfordern, zu Boden fielen, was ihnen den Spott und das Gelächter der Anwesenden zuzog. Alle Vernünftigen rathen daher auch derartige Sprünge lieber zu unterlassen, oder sie wenigstens so mäßig zu machen, daß sich der Tänzer diesen Unannehmlichkeiten nicht aussetzt.

Capriol. Ich sehe das Alles ganz wohl ein; dennoch möchte ich aber auch die Volte kennen lernen, welche heutzutage in Mode gekommen ist.

Die Volte *).

Arbeau. Die Volte ist eine bei den Provençalen gebräuchliche Art der Gaillarde, welche, wie der Tourdion, im Dreiviertel-Tact

*) Die Volte ist als die Urahne unserer deutschen Rundtänze anzusehen, jener modernen Drehkrankheit, bei der man athemlos und mit dem Schwindel im Kopf wieder an der Stelle anlangt, von der man ausgerannt ist, und zwar ist sie noch mit all den Absonderlichk iten behaftet, die jedem Erstlingsversuche anzukleben pflegen. Sie war es vornehmlich, die das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die Tanzkunst lenkte und die Angriffe der eifernden Zeitgenossen gegen den Tanz gewissermaßen rechtfertigte. Von ihr sagt ein d utscher Schriftsteller, Johann Prätorius, in einem 1668 zu Leipzig gedruckten Buche über den Blocksberg gradezu, daß sie vom Teufel erfunden worden. Es heißt daselbst: „Von der neuen Gallairdischen Volta, einem welschen Tanze, wo man einander an schamigen Orten fasset, und welcher durch die Zauberer aus Italien nach Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wol sagen, daß zudem, daß solcher Wirbeltanz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist, er auch das Unglück auf sich trage, daß unzählig viel Morde und Mißgeburten daraus entstehen. Welches wahrlich bei einer wohlbestellten Polizei ist wahrzunehmen und auf's all rschärfste zu verbieten." — Das strenge Urtheil des Leipziger Magisters über diesen Tanz wird durch Johann von Münster in

getanzt wird. Die Pas und Bewegungen dieses Tanzes werden unter Wendung des Körpers ausgeführt, und bestehen aus zwei Pas, einem großen Sprung, und einer Stellung mit geschlossenen Füßen. Um dies zu begreifen, denken Sie sich vor mir stehend, mit geschlossenen Füßen, nun machen Sie als ersten Pas eine Fußerhebung, ganz kurz und flüchtig, indem Sie auf dem linken Fuß springen, wodurch Sie mir Ihre linke Schulter zuwenden; sodann führen Sie den zweiten Pas länger und ausführlicher, aber ohne Sprung, mit dem rechten Fuße aus; da-

---

seinem gottseligen Tractat vom ungottseligen Tanz bestätigt. Der gelehrte Verfasser, badischer Rath und Obervogt zu Pforzheim, kommt, nachdem er umständlich aus den alten Autoren, der heiligen Schrift und den Concilienbeschlüssen die Verwerflichkeit des Tanzes nachzuweisen versucht hat, auch auf die Volte zu sprechen. Er sagt in seinem Buche (1594. 2. Aufl. 1602): „Wie fleißig die Franzosen die fünf Passus lernen, und ihren Gaillard darnach zu richten, ihre Füße und Beine bisweilen hierher, bisweilen daher, dann vorn, dann zurück, dann an dieser, dann an jener Seite, in die Höhe und wiederum herunter mit besonderer Geradigkeit zu lenken und die Capriolen dazwischen zu mengen, auf's Höchste sich bemühen, dasselbe ist auch jetzt mehr Leuten in Deutschland bekannt, als es gut ist. Denn nunmehr fast ein jeder in Deutschland den Gaillard tanzen will. Insonderheit aber ist unter ihnen ein unflätiger Tanz la Volte geheißen, welcher den Namen hat von dem französischen Wort voltiger, d. i. in einem Wirbel herum fliegen. In dem Tanz nimmt der Tänzer mit einem Sprung der Jungfrau (die auch mit einem hohen Sprung, aus Anleitung der Musik, heran kommt) wahr, und greift sie an einen ungebührlichen Ort, da sie etwas von Holz oder anderer Materie hat machen lassen, und wirft die Jungfrau selbst und sich mit ihr, etlich viel mal sehr künstlich und hoch über die Erde herum, also auch, daß der Zuschauer meinen sollte, daß der Tänzer mit der Tänzerin nicht wieder zur Erde kommen könne, sie hätten denn beide ihre Hälse und Beine gebrochen.“ — Aus dem Gesagten geht hervor, welche Mühe und Anstrengung den Tänzern zum Loose fiel, und wie die Ausführung der Volte kein Leichtes war; von Beiden erforderte dieser Tanz einen beträchtlichen Kraftaufwand, und sie schwitzten genug, um, wie die folgende Anecdote zeigt, im Laufe des Balles genöthigt zu sein, die Wäsche zu wechseln. Auf dem Balle, welcher den 14. August 1572 zu Ehren der Doppelhochzeit des Königs von Navarra mit Margarethe von Valois, und des Prinzen Condé mit Marie von Cleve stattfand, tanzte diese Letztere so lange, und mit solcher Ausdauer die Volte, daß Catharina von Medicis sich genöthigt sah, sie in ein Cabinet zu führen, wo sie ihr Hemde wechseln konnte. Einige Augenblicke nach ihrem Weggehen kam Heinrich III., damals Herzog von Anjou, ebenfalls in Schweiß gebadet, in dasselbe Zimmer, um sich die Haare zu ordnen. Ein Wäschestück auf einem Sessel erblickend, trocknete er sich mit demselben, ohne es näher zu betrachten, das Gesicht — es war das Hemde Marie von Cleve's. Der Glaube an Behexung und sonstige magische Einflüsse war damals allgemein verbreitet; nichts natürlicher daher, als daß die Berührung mit dem Hemde der schönen Marie augenblicklich im Herzen des Herzogs von Anjou, wie mit einem Blitzschlage, eine unbewußte Leidenschaft entzündet haben sollte, eine solche vehemente Leidenschaft, daß man behauptete, die Krone Polen's, die ihm später übertragen wurde, sei ihm bei seinem Abschiede von Paris nur deshalb so lästig gewesen, weil sie ihn von Marie von Cleve trennte. Doch die Liebe hatte das Exil

mit wenden Sie mir den Rücken zu. Hierauf machen Sie den großen Sprung, mit einer gleichzeitigen Körperwendung, und fallen dabei in Stellung mit geschlossenen Füßen, mit der Sie mir Ihre rechte Schulter zukehren, wodurch die erste Tour vollendet ist.

Capriol. Ihren Worten nach wendet man also nicht den ganzen Körper.

Arbeau. Wer den Körper ganz herumdrehen würde, fände sich in der gleichen Stellung wie im Beginn, und käme dergestalt kaum von der Stelle. Nach dieser ersten Tour (welche eine Dreiviertel-Körperwendung umfaßt) springen Sie auf dem linken Fuß und wenden mir damit die Vorderseite Ihres Körpers zu. Der nächste Pas folgt ohne Sprung, etwas gezogen und mit dem rechten Fuße, worauf wieder Ihre linke Seite mir zugekehrt ist. Danach machen Sie den großen Sprung mit Körperwendung, und fallen mit geschlossenen Füßen in Stellung, womit Sie mir den Rücken zukehren werden.

Zur dritten Tour und Cadenz machen Sie als ersten Pas ganz kurz eine Fußbewegung mit Sprung auf dem linken Fuß, wonach ich Ihre rechte Seite mir gegenüber habe. Als zweiten, längeren Pas treten Sie mit dem rechten Fuß aus, ohne zu springen, und kehren mir Ihre vordere Seite zu. Nun abermals großer Sprung mit Körperwendung, Einfallen mit geschlossenen Füßen, was mir neuerdings Ihre linke Seite zur Anschauung bringt. Die vierte Tour und Cadenz vollzieht sich ähnlich, indem Sie mir, auf die gleichen Bewegungen, der Reihe nach den Rücken, die rechte Schulter zukehren, und endlich wieder so mir gegenüber stehen, wie zu Anfang. Sie haben sich zwar an diese Darstellung nicht buchstäblich zu halten, denn es steht Ihnen frei, sich

---

überdauert, und als er dann auf den Thron Frankreichs gelangte, lebte er der Hoffnung Marie heirathen zu können, weshalb er den Prinzen Condé, der Calvinist war, unter dem Vorwande des Religions-Unterschiedes von ihr scheiden ließ; aber da starb Marie von Cleve ganz plötzlich — an Gift, wie von Vielen behauptet wird. Heinrich III. betrauerte sie tief; seinem Schmerze sollten Todtenköpfe, die er überall um sich her anbringen ließ, Ausdruck geben, aber — diese hinderten ihn keineswegs, sich kurz darauf mit Louise von Vaudemont zu verehelichen; und da er sich nicht an dieser durch die Politik gebotenen Vereinigung genügen lassen mochte, beglückte er noch Mademoiselle de Châteauneuf mit seiner Liebe. Man behauptet übrigens, daß er Marie von Cleve niemals vergessen konnte, sei es, daß das liebenswürdige Wesen derselben ihn wirklich tief ergriffen und gefesselt hatte, oder sei es, daß der Zauber, den die Berührung ihres Hemdes hervorbrachte, nicht zu bannen war!

Ein Gemälde im Museum zu Rennes stellt einen Edelmann und seine Dame, im großen Costüm, die Volte tanzend, dar; wem die Details dieses Tanzes nicht bekannt sind, der muß sich höchlich verwundern über die wenig schickliche Art, mit der der Tänzer seine rechte Hand dahin legt, wo er die Tänzerin am leichtesten erheben kann.

rascher oder langsamer zu drehen; ich wollte Ihnen nur genau zeigen, wie die Sache zu verstehen ist.

Capriol. Wenn ich aber eine Dame an der Hand halte, so wird diese die Touren nicht mit mir ausführen können, weil sie ja von meinem Drehungspunkte entfernter ist.

Arbeau. Ihr Einwand ist richtig, wenn (wie es thatsächlich der Fall) die Tänzerin dieselben Pas ausführt, wie Sie. Deshalb muß der Tänzer der Volte, weil er der Mittelpunkt eines Kreises ist, sich der Dame, so oft er eine Wendung machen will, so nahe anschließen, als es möglich ist, und sie wird dann keine so großen Schritte zu machen brauchen. Um die Dame Ihnen ganz nahe zu bringen, verfahren Sie wie folgt:

Sobald Sie die Reverenz ausgeführt haben, und die Dame an der Hand halten, so machen Sie, ehe Sie zu wenden beginnen, gleichsam als Einleitung und Vorbereitung, einige Schritte im Saale, als ob Sie den Tourdion tanzen wollten. Hierorts ist es nun üblich, den Anfang entweder mit fünf Pas nach rechts, und ebensoviel nach links, oder mit fünf, auf zwei Pas verkürzten, einem großen Sprunge, und einer Stellung, und dasselbe umgekehrt, zu machen; andere wieder tanzen diese Einleitung gleich der übrigen Volte, mit einer Fußerhebung, einem Pas, einem großen Sprunge, und der bekannten Stellung mit geschlossenen Füßen, wie früher erwähnt war.

Capriol. Welche Art halten Sie für hübscher?

Arbeau. Die letztere, weil damit der Tanz in allen seinen Theilen eine Gleichförmigkeit erhält, eine Uebereinstimmung des Anfanges mit dem Ende. — Wollen Sie nun wenden, so lassen Sie die linke Hand der Dame los, legen Ihren linken Arm über deren Rücken, fassen sie mit der linken Hand am Leibchen, an ihrer Hüfte, und greifen gleichzeitig mit Ihrer rechten Hand unten an's Corsett-Blankscheit, um ihr daran sowohl, wie mit dem Druck Ihres linken Schenkels, beim Springen zu helfen. Die Tänzerin ihrerseits faßt mit der Rechten Ihre Schulter oder Ihren Kragen, und hält mit ihrer linken Hand ihren Rock oder ihr Kleid nieder, damit der Wind sich nicht darin verfange, und sie auf diese Weise in die Verlegenheit käme, ihr Hemde oder bloßes Knie den Zuschauern zu zeigen. Hierauf machen Beide zusammen die Touren der Volte, wie sie eben beschrieben wurden. Haben Sie solcherart eine beliebige Anzahl von Cadenzen hindurch getanzt und gewendet, so bringen Sie Ihre Tänzerin an ihren Platz zurück, wo angelangt dieselbe — so sehr sie auch es zu verbergen suchen mag — sich ganz schwindlig fühlen wird, und Sie selbst wahrscheinlich nicht minder. Ich überlasse es nun Ihrem Urtheile, ob es für ein junges Mädchen schick-

lich ist, so große Schritte zu machen, und die Beine so weit aus einander zu thun, und ob bei der Volte nicht die Sittlichkeit und Gesundheit gefährdet wird. Meine Meinung darüber habe ich Ihnen bereits früher gesagt.

Capriol. Diese Schwindel und Kopfkreisen wären mir sehr unangenehm.

Arbeau. Dann tanzen Sie einen anderen Tanz, oder wenn Sie schon diesen tanzen wollen, so beginnen Sie einmal rechts, dann links.

Musik einer Volte.	**Bewegungen, welche der Tänzer bei der Volte zu machen hat.**
	Kurzer Pas mit Sprung auf dem linken, um den rechten Fuß zu erheben.
	Größerer Pas mit dem rechten Fuß.
	Großer Sprung.
	Stellung mit geschlossenen Füßen
	Kurzer Pas mit Sprung auf dem linken, um den rechten Fuß zu erheben.
	Größerer Pas mit dem rechten Fuß.
	Großer Sprung.
	Stellung mit geschlossenen Füßen.
	Kurzer Pas mit Sprung auf dem linken, um den rechten Fuß zu erheben.
	Größerer Pas mit dem rechten Fuß.
	Großer Sprung.
	Stellung mit geschlossenen Füßen.
	Kurzer Pas mit Sprung auf dem linken, um den rechten Fuß zu erheben.
	Größerer Pas mit dem rechten Fuß.
	Großer Sprung.
	Stellung mit geschlossenen Füßen.

So fahren Sie fort, sich nach den Cadenzen links zu wenden, so lange es Ihnen beliebt. Wollen Sie dann die Volte nach rechts tanzen, so haben Sie die Tänzerin mit dem rechten Arm zu umfassen, und sie mit Ihrer linken Hand am Corsett-Blankscheit zu heben und zu stützen, und die obige Tabulatur nach dieser Seite durchzumachen. Es gehört übrigens Geschicklichkeit dazu, die Dame zu umfassen und an sich zu

schließen, denn dies muß in zwei Tripeltacten geschehen: auf den ersten hat man auszutreten, und sich vor sie hinzustellen, und im zweiten die eine Hand um ihre Taille und die andere unter ihre Büste zu bringen, um auf den dritten Tact dann die Wendung im Pas, welche die Tabulatur vorschreibt, auszuführen.

Capriol. Wie wird die Courante getanzt? Ist sie sehr verschieden von der Volte?

Die Courante*).

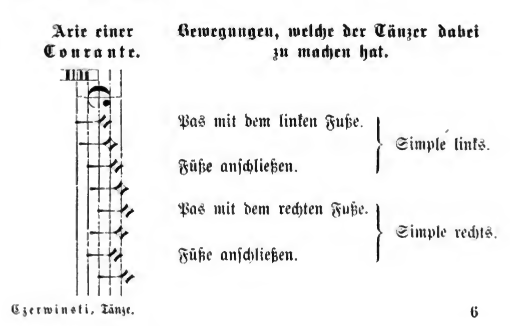
Arbeau. Die Courante ist sehr verschieden von der Volte, und wird in rascherem $^2/_4$-Tact getanzt; sie besteht aus zwei Simples und einem Double nach links, und ebenso nach rechts, wobei man vorwärts, nach der Seite, ja sogar nach rückwärts geht, wie es dem Tänzer eben gefällig ist. Die Pas der Courante werden hüpfend gemacht, was, wie Sie wissen, weder bei der Pavane noch bei dem niedrigen Tanze der Fall ist. Um in der Courante einen Simple nach links zu machen, springen Sie auf dem rechten Fuß, um mit dem linken den ersten Pas auszuführen, sodann springen Sie mit dem linken Fuß und fallen mit geschlossenen Füßen ein, womit der zweite Pas fertig ist; in dieser Weise ist der Simple nach links gemacht. Dasselbe geschieht nach der entgegengesetzten Seite für den Simple nach rechts. Um den Double nach links zu machen, springen Sie mit dem rechten Fuß und vollenden den ersten Pas des Double mit dem linken; sodann springen Sie mit dem linken, und der rechte vollführt den zweiten Pas; der dritte ist gleich dem ersten, und für den vierten Pas springen Sie abermals mit dem rechten Fuße und fallen mit geschlossenen Füßen ein. Hiermit ist

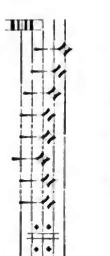
*) Die Courante des 16. Jahrhunderts war eigentlich eher ein kleines pantomimisches Divertissement, als ein Tanz selbst, dessen Einleitung den Tänzern dazu diente, um ihre persönlichen Vorzüge und Fähigkeiten, sowie ihr tanzkünstlerisches Talent zu zeigen. Der erste Band der Collection Philidor enthält verschiedene Couranten, die vor Heinrich II., Carl IX. und Heinrich III. getanzt wurden, gewöhnlich im $^3/_2$-Tact geschrieben, deren Rhythmus aber zumeist der $^6/_8$-Tact ist, ein für diese Epoche seltener Umstand, der sich von den volksthümlichen Liedern Italien's herschrieb, und der jedenfalls mehr in Aufnahme gekommen wäre, wenn sich dem nicht die in der geistlichen Musik damals üblichen weißen Noten mit ihren langen Zeitwerthen widersetzt hätten. Die Courante, die unmittelbare Vorläuferin der Menuett, wurde durch die Bearbeitung der „Tanzakademie" in Paris im 17. Jahrhundert zum Ceremonientanz umgeschaffen, und nahm bis zu Anfang des 18. Jahrhunderts in der gebildeten Welt dieselbe Stelle ein, die ehemals die Pavane und später die Polonaise (die seit Jahren auch wieder vollständig ihren Charakter verloren hat) innehatten. Die Theorie der Courante als Ceremonientanz ist von mir in meiner Geschichte der Tanzkunst ausführlich mitgetheilt.

der Double nach links fertig. Dasselbe ist umgekehrt zu machen, für den Double nach rechts. Zu meiner Zeit hatte man auf die Courante eine Art Spiel, ein Ballet, eingerichtet, welches in folgender Weise ausgeführt wurde: Drei junge Leute wählten drei Mädchen, und stellten sich mit ihnen in der Reihe auf. Der erste Tänzer führte seine Dame an's andere Ende des Saales, und ließ sie dort stehen, während er zu den Anderen zurückkehrte; der zweite und dritte Tänzer thaten dasselbe, so daß dann die Damen auf dem einen, die Herren am anderen Ende des Saales allein waren. Sobald der dritte Herr zurückgekehrt war, begann der erste mit allerlei Sprüngen und verliebten Geberden, wobei er seine Beinkleider streckte, und sich das Hemde zurechtzog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber nun mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken kehrte, worauf er wieder zurückging, und sich trostlos zeigte. Ebenso thaten die beiden Anderen. Hierauf aber tanzten alle Drei ihren Damen entgegen, ließen sich vor ihnen auf das Knie nieder, und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung; dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen, und tanzten mit ihnen die Courante zu Ende.

Capriol. Wird die Courante jetzt noch in derselben Weise getanzt?

Arbeau. Die Pas sind sich wohl gleich geblieben. Aber die jungen Leute, die nicht mehr wissen, was ein Simple oder ein Double ist, tanzen nach ihrem Gutdünken, und begnügen sich damit, die Cadenz einzuhalten; beim Tanzen machen sie häufig Wendungen, lassen dann die Hand der Tänzerin los, fassen sie nach der Wendung wieder und setzen so den Tanz fort. Sobald seine Gefährten sehen, daß der Tänzer müde wird, nehmen und entführen sie ihm seine Dame, und tanzen mit ihr weiter, oder wenn die Tänzerin sich erschöpft zeigt, führt man dem Herrn wohl auch eine andere Dame zu. Nachstehend folgt die Tabulatur einer Courante.





Pas mit dem linken Fuße.

Pas mit dem rechten Fuße.

Pas mit dem linken Fuße.

Füße geschlossen.

Diese vier Bewegungen bilden einen Double nach links.

Dasselbe machen Sie umgekehrt, und wiederholen dann von Anfang. Einige der Noten in der vorstehenden Tabulatur sind nicht beschrieben, auf dieselben fallen die kleinen Sprünge, welche die Bewegungen begleiten, oder wenn Sie ermüdet sind und nicht springen wollen, so dienen Ihnen dieselben als Pausen.

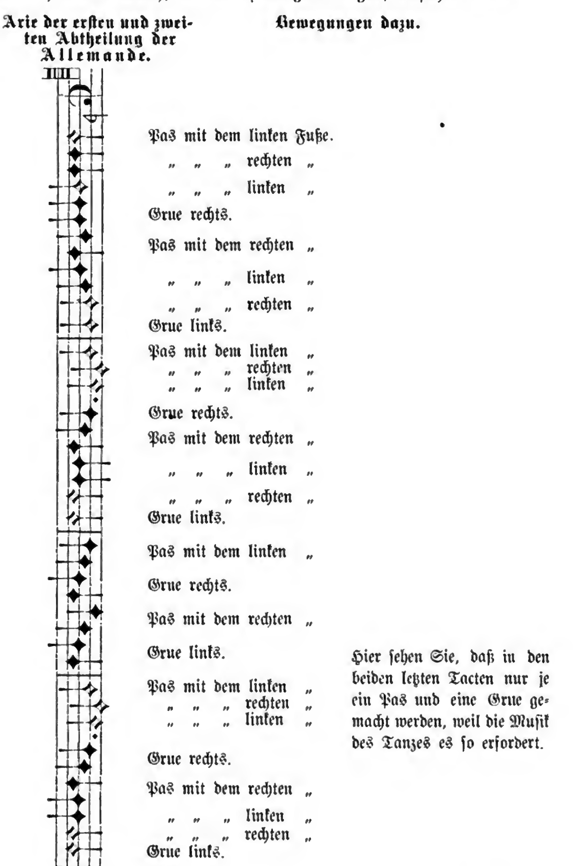
Capriol. Was ist die Allemande für ein Tanz?

Die Allemande*).

Arbeau. Die Allemande ist ein bei den Deutschen gebräuchlicher Tanz, von mittlerem Tempo, von dem ich glaube, daß er zu den ältesten unserer Tänze zählt, denn wir stammen von den Allemannen ab. Er ist ein geselliger Tanz, den Sie mit mehreren Anderen zugleich tanzen können, indem Sie eine Dame an der Hand führen, und andere Paare sich hinter Ihnen aufstellen, Alle entweder nach vor- oder rückwärts im geraden Tacte drei Pas und eine „Grue“ oder „Fuß-Erhebung“ ohne Sprung tanzen. An einigen Orten wird nur ein Pas und eine „Grue“ oder „Fuß-Erhebung“ gemacht. Sind Sie am Ende des Saales angelangt, so wenden Sie um, ohne die Hand der Tänzerin loszulassen, und die Ihnen folgen machen dasselbe, sobald sie eben dort anlangen. Wenn die Musiker zu spielen aufhören, und diese erste Partie des Tanzes beendet ist, bleiben Alle stehen, unterhalten sich einstweilen jeder mit seiner Dame, und beginnen sodann den zweiten Theil, der dem ersten

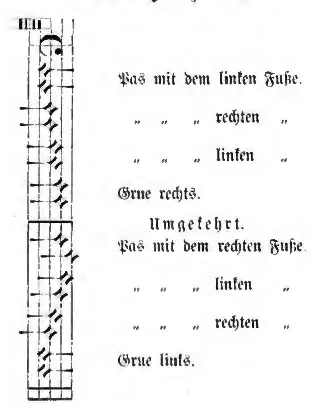
*) Die Allemanda gehörte in Spanien zu den älteren, schon im Mittelalter üblichen Tänzen, deren Aufhören Lope de Vega, ein großer Freund des Tanzes, in seinem Roman „Dorothea“ lebhaft bedauert, und von der er sagt, sie sei so ganz in Vergessenheit gerathen, daß man nicht einmal mehr wisse, wie sie beschaffen gewesen. Die Musiken, zu denen die Allemanden getanzt wurden, sind meist sehr gefällig, und führt die Collection Philidor deren mehre an, und zwar aus den Jahren 1580 und 1582, von denen die letztere in der Form noch gelungener als die erste ist; sie hat in Zeitmaß und Tonart eine merkwürdige Aehnlichkeit mit der Romanesca, wenn man sich diese von dem modernen Beiwerk entkleidet denkt, mit der die heutigen Herausgeber sie ausschmücken zu müssen sich erlaubten.

gleich ist. Wenn Sie zur dritten Abtheilung gelangen, so haben Sie dieselben Pas in schnellerem Tempo und gedrängter zu machen, wobei Sie kleine Sprünge hinzufügen, wie bei der Courante, und wie Sie aus der Tabulatur ersehen werden, die zwar gar nicht nöthig wäre, im Hinblick darauf, daß fast gar kein Unterschied der Bewegungen stattfindet, die ich aber dennoch, der Vollständigkeit wegen, anführen will.



Hier sehen Sie, daß in den beiden letzten Tacten nur je ein Pas und eine Grue gemacht werden, weil die Musik des Tanzes es so erfordert.

Tabulatur der dritten Abtheilung der Allemande, die wie die Courante getanzt wird.



Auf die nicht beschriebenen Noten werden Pausen oder kleine Sprünge, wie in der Courante, gemacht. Zuweilen entführen die jungen Leute bei der Allemande ihren Partnern die Tänzerinnen, und die so Beraubten mühen sich ab, eine Andere zu erlangen; aber ich kann diesen Vorgang nicht billigen, weil er zu Streit und Unzufriedenheit Veranlassung giebt.

Capriol. Ich habe beobachtet, daß in guten Gesellschaften der Tanz gewöhnlich mit einem Braule beginnt; wie wird dieser getanzt?

Doppel-Braule. (Branle double.)

Arbeau. Da Sie nun schon die Pavane und den niedrigen Tanz gut tanzen können, so wird es Ihnen leicht sein, auch den Braule zu lernen, der in gleichem Tacte getanzt wird, und zwar nach der Seite, nicht nach vorwärts; bei'm Doppel-Braule machen Sie zuerst einen Double nach links, hierauf einen solchen nach rechts, und erinnern sich wohl noch, daß ein Double aus drei Pas und Füßeanschließen besteht. Um einen solchen auszuführen, halten Sie nach der Begrüßung (Révérence, Salutatoire) den rechten Fuß fest am Boden und treten mit dem linken nach der Seite, was Ihnen als erstes Tempo die Stellung mit geöffneten Füßen giebt. Als zweites Tempo, während dessen Sie den linken Fuß fest stehen lassen, ziehen Sie den rechten näher an diesen

heran, was wieder „geöffnete“, beinahe „geschlossene Füße“ giebt. Das dritte Tempo vollzieht sich wie das erste, ebenso das vierte wie das zweite, nur daß jetzt der rechte Fuß sich ganz an den linken anschließt. Diese in vier Tempi und Tambourinschlägen ausgeführten Pas nennt man einen „Double links“. Dasselbe machen Sie nun nach rechts, was einen „Double rechts“ giebt. Demnach besteht der Doppel-Branle aus acht Pas, wie Ihnen die Tabulatur zeigen wird, und nach denselben beginnen Sie wie im Anfange, nämlich Sie machen einen Double links, hierauf einen solchen rechts.

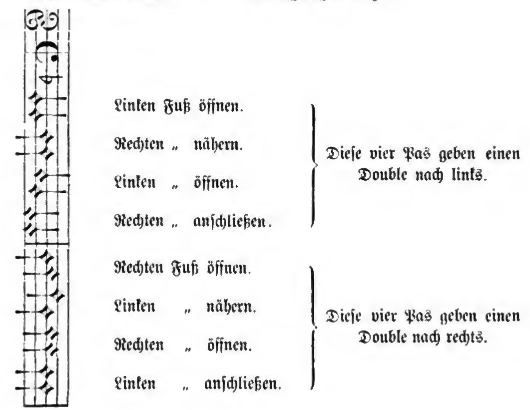
Capriol. Ich höre eben die Geige Meister Guillaume's unten im Saale; geben Sie mir gefälligst die Tabulatur des Doppel-Branle, ich möchte versuchen, ob ich damit zu Stande komme.

Arbeau. Das fügt sich gerade recht; gehen wir hinab, und lassen wir ihn spielen. Die Musiker haben alle die Gewohnheit, die Tänze bei den Festlichkeiten mit einem Doppel-Branle (Branle double) zu beginnen, den sie den gewöhnlichen Branle (Branle commun) nennen, und welchem ein einfacher Branle (Branle simple) folgt. Darauf kommt der lustige Branle (Branle gai) und zum Schluß der Burgunder Branle (Branle de Bourgogne), von Einigen auch Branle de Champagne genannt. Die Reihenfolge dieser vier Arten von Branles ist den drei verschiedenen Altersstufen der Festtheilnehmer entsprechend: die Alten tanzen ganz gemessen den Doppel-Branle und einfachen Branle; die jungen Eheleute den lustigen Branle, und die Jüngsten, leicht und gewandt, die Burgunder Branles; und jeder entledigt sich seiner Aufgabe so gut er kann, seinem Alter und seiner Geschicklichkeit angemessen.



Tabulatur des Doppel-Branles.

Arie eines Branle double. **Bewegungen dazu.**



Capriol. Der Doppel-Branle ist wohl sehr leicht zu tanzen, doch scheint mir, daß die Tanzenden dabei nicht von der Stelle kommen, da die vier Pas, welche sie nach links machen, wieder ausgeglichen werden durch die vier nach rechts zu machenden.

Arbeau. Um dies zu verhüten halten Sie die Pas nach rechts etwas kürzer, wodurch Sie nach links immer mehr Raum gewinnen. An manchen Orten macht man statt des Double nach rechts eine „Reprise" oder einen „Branle".

Capriol. Die Branles gefallen mir, weil so Viele gleichzeitig daran theilnehmen können.

Arbeau. Sobald Sie einen Branle beginnen, werden sich andere Paare Ihnen anschließen, und öfters reicht die Tänzerin des letzten Paares dem Tänzer des ersten die Hand, und dann wird ein Rundtanz aufgeführt.

Capriol. Wenn kein Rundtanz gemacht wird, bleibt dann das erste Paar, welches anführt, immer das erste?

Arbeau. Gewöhnlich ja, denn es würde sich unter den Uebrigen schwerlich Jemand finden, der sich mit seiner Dame darnach noch den ersten Platz anmaßen möchte, es sei denn, daß es irgend ein großer Herr wäre, dem Niemand etwas zu sagen wagte.

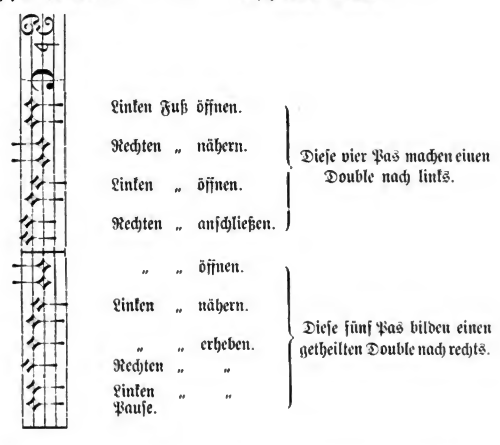
Capriol. Wohin hat sich Derjenige zu begeben, der sich am Tanze betheiligen möchte?

Arbeau. Er schließt sich, seine Tänzerin an der rechten Hand führend, als Letzter der Reihe an, oder sucht sich einen anderen entsprechenden Platz zwischen den Tanzenden.

Capriol. Macht man beim Branle keine Decoupements?

Arbeau. Es wird stets angenommen, daß, je ernster und gesetzter man den Branle tanzt, um so besser; demungeachtet ist es nicht unangemessen, auf die erste weiße Note des siebenten Tempo's eine „Fußerhebung links“, auf die zweite weiße Note desselben Tempo's eine solche rechts, und auf die erste weiße Note des achten und letzten Tempo's wieder eine solche links zu setzen, und hierauf wieder von vorne zu beginnen, wobei der linke Fuß so lange erhoben bleibt, als es das Zeitmaß der letzten weißen Note erfordert.

Fortsetzung der Arie des Doppel-Branle. **Getheilte Bewegung, wie vorher beschrieben wurde.**



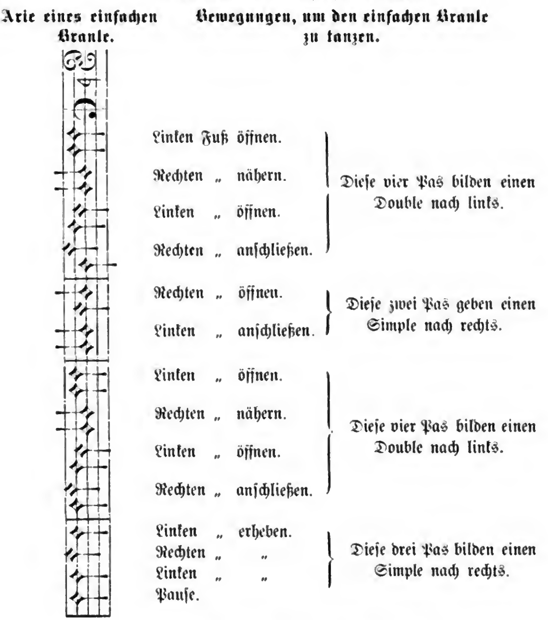
Capriol. Werden noch andere Theilungen beim Branle gemacht?

Arbeau. Sehr lebhafte, bewegliche junge Leute machen wohl noch andere Theilungen ganz nach Gutdünken, aber ich empfehle Ihnen den Doppel-Branle in gesetztem Tempo zu tanzen.

Der einfache Branle. (Branle simple.)

Nach demselben Tactmaß und mit denselben Pas, welche ich soeben beim Doppel-Branle erklärte, wird auch der einfache Branle getanzt, und beginnen Sie mit einem Double nach links, wie dort; der Unterschied ist dann dieser: statt hierauf einen Double nach rechts folgen zu lassen, machen Sie nur einen Simple mittelst eines „rechten Fuß öffnen" und hiernach den linken anschließen; in diesem Simple theilen Sie die vier weißen Noten, indem Sie drei Fußerhebungen und eine kleine Pause machen, wie wir es oben beim Doppel-Branle gesehen haben.

Tabulatur des einfachen Branle.



Der lustige Branle. (Branle gai.)

Auf den einfachen Branle folgt der lustige Branle; diesen tanzt man nur nach links in zwei Tripeltacten und mit vier Pas nebst einer Pause, was wie folgt ausgeführt wird. Erster Pas: den linken

Fuß öffnen und niederstellen, hierauf den rechten Fuß erheben, und zwar auf die erste weiße Note. Zweiter Pas: auf die zweite weiße Note den rechten Fuß nähern, niederstellen und den linken Fuß erheben. Der dritte Pas ist gleich dem ersten, und wird auf die dritte weiße Note ausgeführt. Der vierte Pas gleicht dem zweiten, und bleibt der linke erhobene Fuß bereit, um den Anfang zu wiederholen, und zwar während der Dauer zweier weißer Noten, welche zwei kleinen, oder einer ganzen Pause gleichkommen. Finden Sie in der Tabulatur Semibreve, so ist Ihnen dies ein Zeichen, daß Sie dieselben in zwei kleine weiße Noten getheilt zu denken haben, auf welche jede der entsprechende Pas des lustigen Branle zu machen ist.

Tabulatur des lustigen Branle.

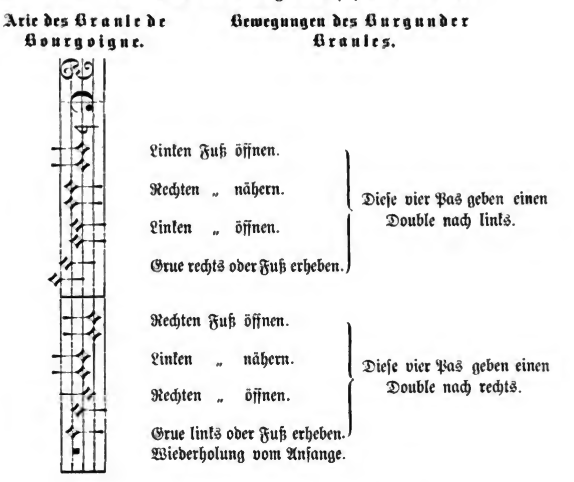
Arie des Branle gai.	Bewegungen, um diesen Branle zu tanzen.
	Rechten Fuß erheben
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Pause.
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Pause.
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Pause.
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Rechten „ „
	Linken „ „
	Pause.

Capriol. Dieser Branle heißt nicht ohne Ursache „lustiger Branle“, denn wie ich sehe, befindet sich der eine Fuß beständig in der Luft. Fahren Sie jedoch fort, und sprechen Sie vom Burgunder Branle.

Burgunder Branle.

Arbeau. Nach dem lustigen Branle spielen die Musiker den Burgunder Branle, der nach beiden Seiten mit denselben Pas wie der Doppel-Branle, und im geraden Tacte getanzt wird, nur daß dieser letztere lebhafter und bündiger zu nehmen ist. In den Pas besteht kein Unterschied, höchstens daß man im „vierten und achten“ statt die Füße anzuschließen eine „Grue“ oder „Fußerhebung“ ausführt.

Tabulatur des burgundischen Branles.



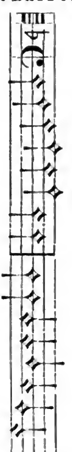
Der Branle von haut Barrois.

Eine weitere Art des Branle heißt haut Barrois, und wird wie der Doppel-Branle oder der Burgunder Branle getanzt. Dieser Branle erfordert jedoch nicht nur die Bewegung der Füße, sondern auch jene der Arme und Schultern, nebst kleinen Sprüngen im geraden Tact und rascheren Tempo. Um ihn zu tanzen springt man mit beiden Füßen zugleich links seitwärts, und fällt mit „linken Fuß geöffnet“ ein; hierauf folgt abermals ein Sprung mit beiden Füßen zugleich nach derselben Seite und Einfallen mit „rechten Fuß angezogen“; auf einen gleichen abermaligen Sprung nach links fällt man mit „linken Fuß geöffnet“

ein. Nach einem vierten gleichen Sprung nach derselben Seite fällt man entweder mit „geschlossenen Füßen" ein, oder auf den linken Fuß, und macht entweder eine „Grue" mit dem rechten Fuß, oder erhebt diesen, und damit ist der Double nach links beendet. Das Gleiche wird nach rechts gemacht, wodurch der Double nach rechts ausgeführt wird. Ist die Arie des haut Barrois wie jene des einfachen Branle, so theilt man die zwei vorletzten Noten für den Simple. Dieser Branle wird gewöhnlich von Bedienten und Kammermädchen getanzt, zuweilen auch von jungen Herren und Damen, wenn sie als Bauern oder Schäfer verkleidet eine Maskerade halten, und sich unter einander amüsiren wollen. Die früher angegebenen Tabulaturen des Doppel- und einfachen Branle könnten Ihnen zwar auch für diesen genügen, dennoch will ich Ihnen eine solche niederschreiben, und zwar nach der Melodie eines Branle von Monstierandel.

Capriol. Der in Rede stehende Branle ist weit regsamer, als die vorangegangenen, und würde sich zumeist für den Winter empfehlen, um sich zu erwärmen. Da Sie schon mit den Tabulaturen begonnen haben, so bitte ich Sie, mir die Tabulatur auch dieses Branles zu geben.

Tabulatur des Branle von haut Barrois.

Arie des Branle haut Barrois.	Bewegungen, um den Branle zu tanzen.
	Linker Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Rechter Fuß genähert. Kleiner Sprung. Linker Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Füße anschließen. Kleiner Sprung. Rechter Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Linker Fuß genähert. Kleiner Sprung. Rechter Fuß geöffnet. Kleiner Sprung. Füße anschließen. Kleiner Sprung. Wiederholung des Anfanges.

Von den vorstehenden Branles hat man, wie von einer Quelle, gewisse zusammengesetzte und mit Doubles, Simples, Fußerhebungen, Fußschließungen und Sprüngen untermischte Branles abgeleitet, die zuweilen auch den Tact ändern, und bald langsam, bald schneller getanzt werden, je nachdem es dem Componisten gefallen hat. Die Musiker nennen dieselben „getheilte Branles der Champagne", und um unter sich eine Uebereinstimmung zu erzielen, haben sie aus denselben Reihenfolgen von einer gewissen Zahl gebildet. So ist hier in Langres eine Suite von 10 Branles üblich, welcher sie den vorerwähnten Namen beigelegt haben. Eine andere Reihenfolge nennt man Branles de Camp (Feldlager-Branles), eine fernere Branles von Hennegau, und wieder eine andere Suite heißt Branles von Avignon. Und nach Maßgabe, als neue Zusammensetzungen entstehen, werden daraus neue Suiten gebildet, denen man beliebige Namen beilegt.

Capriol. Geben Sie mir die Tabulaturen aller dieser Reihenfolgen.

Arbeau. Das werde ich nicht, sondern ich überlasse es Ihnen, sich Aufzeichnungen darüber zu machen, nach den Anleitungen, die Ihnen die Musiklehrer oder Ihre Kameraden geben können; haben Sie dann all' diese Suiten inne, so genügt es, wenn Sie eine oder die andere davon tanzen wollen, den Musikern den betreffenden Namen zu nennen, und diese werden die gewünschte Reihenfolge spielen. Doch mache ich Sie hierbei darauf aufmerksam, daß Sie, um die Branles coupés gut zu tanzen, die Arien auswendig wissen, und sie für sich in Gedanken beim Tanzen mitsingen müssen.

Capriol. Geben Sie mir doch wenigstens zwei oder drei dieser Branles, denn damit wird es mir leichter werden, die anderen zu verstehen.

Arbeau. Dazu bin ich gerne bereit, und übergebe ich Ihnen hiermit die Tabulaturen der Branles genannt Cassandra und Pinagay, welche die beiden ersten sind aus der Suite der Branles coupés der Champagne, und welche im rascheren geraden Tact, ohne Sprung, wie auch die Lager-, Hennegau- und Avignon-Branles getanzt werden; doch können Sie auch, wie beim haut Barrois, kleine Sprünge einlegen.

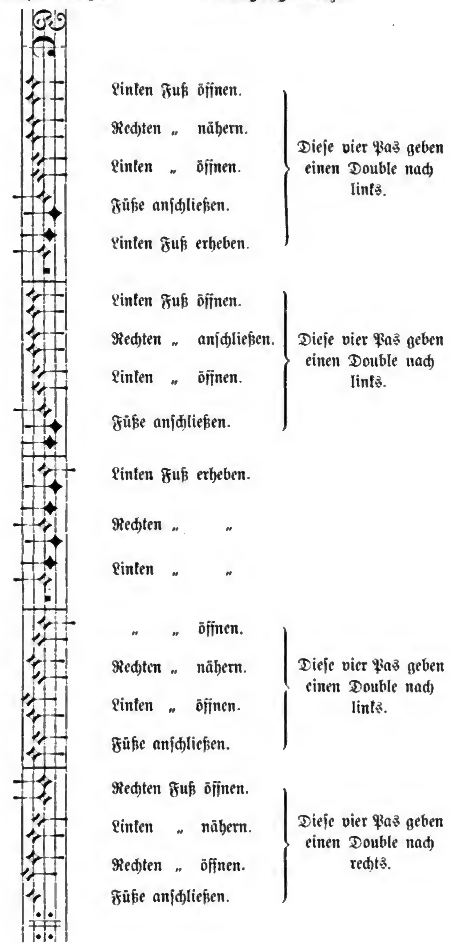
Tabulatur des Branle coupé, genannt „Cassandra".

Arie des Branle coupé. **Bewegungen zum Branle coupé etc.**

Bewegungen	
Linken Fuß öffnen Rechten „ nähern. Linken „ öffnen Füße anschließen.	Diese vier Pas geben einen Double nach links.
Rechten Fuß öffnen. Linken „ nähern. Rechten „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas geben einen Double nach rechts.
Linken Fuß öffnen. Rechten „ nähern. Linken „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas geben einen Double nach links.
Rechten Fuß öffnen. Linken „ nähern. Rechten „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas geben einen Double nach rechts.
Linken Fuß öffnen. Füße anschließen.	Diese zwei Pas geben einen Simple nach links.
Rechten Fuß öffnen. Linken „ nähern. Rechten „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas geben einen Double nach rechts.

Tabulatur des Branle coupé, genannt „Pinagay“.

Arie dieses Tanzes. **Bewegungen dazu.**



Capriol. Ich glaube Sie wissen die Bewegungen aller Branles coupés auswendig.

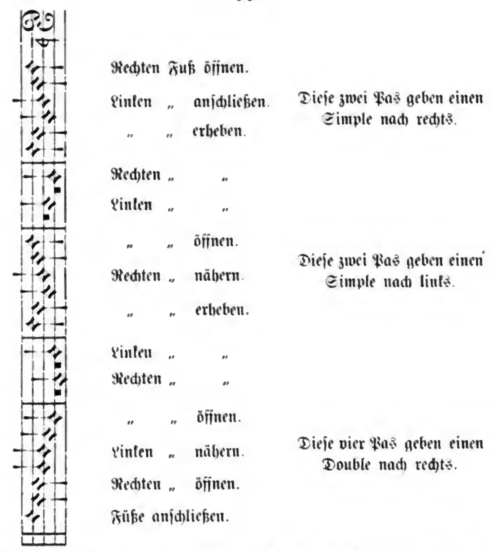
Arbeau. Vor Jahren, als ich in diese Stadt kam, um mich hier niederzulassen, sprach man nur von Tänzen, Maskeraden und Lustbarkeiten aller Art. Wir hatten Meister Claudins, welcher entzückend verschiedene Instrumente spielte, und uns tüchtig übte. Seit einiger Zeit aber habe ich nur Verdruß, und zudem bin ich alt und schwerfällig geworden. Damals waren unter den Branles coupés noch sehr beliebt: Branle de la Guerre (kriegerischer Branle), Branle d'Aridan und Branle Charlotte, nebst vielen anderen.

Capriol. Wie tanzte man diese Branles, die Sie soeben nannten?

Arbeau. Sie werden dies aus der Tabulatur ersehen.

Tabulatur des Branle coupé, genannt „Charlotte".

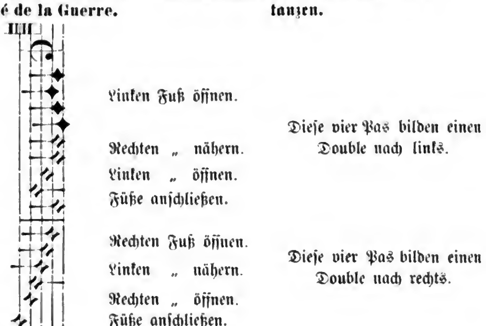
Melodie des Branle coupé gen. „Charlotte".	Bewegungen, um diesen Branle zu tanzen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ erheben.	Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.
	„ „ öffnen.	
	Linken „ nähern.	
	Rechten „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ „	



Noch bemerke ich, daß, wenn Sie diesen Branle wie den haut Barrois tanzen wollen, Sie bei allen unbesetzten Noten einen kleinen Sprung zu machen haben.

Tabulatur des Branle coupé de la Guerre.

Melodie des Branle coupé de la Guerre. | **Bewegungen, um diesen Branle zu tanzen.**



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Füße anschließen.
Rechten Fuß öffnen.
Füße anschließen.
Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese vier Pas bilden einen Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Füße anschließen.
Linken Fuß öffnen.
Füße anschließen.
Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Füße anschließen.

Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Linken Fuß öffnen.
Füße anschließen.
Grue links.
„ rechts.
„ links.
Füße anschließen.
Großer Sprung mit Capriole.

Tabulatur des Branle coupé, genannt „Aridan“.

Melodie des Branle coupé, gen. „Aridan“.	Bewegungen, um diesen Branle zu tanzen.	
	Linken Fuß öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ „	
	Linken „ „	
	Linken Fuß öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Diese zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß öffnen.	Diese zwei Pas bilden einen Simple nach links.
	Füße anschließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Diese zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß erheben.	
	Rechten „ „	
	„ „ öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.
	Linken „ nähern.	
	Rechten „ öffnen.	
	Füße angeschlossen.	

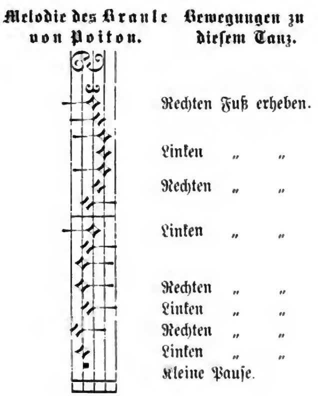


Mehrere Branles tragen den Namen des Landes, in welchem man sie vorzugsweise tanzt, so giebt es einen Branle von Poitou, von Schottland ꝛc. Die Bretagner tanzen die Branles, die sie Triori oder Passepied nennen.

Capriol. Ich erwarte, daß Sie mir die Tabulaturen dieser Tänze geben.

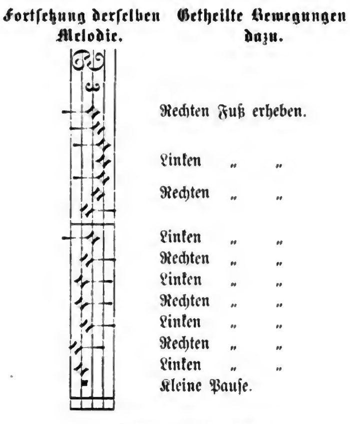
Branle von Poitou.

Arbeau. Gewisse Stümper haben die Bewegungen des Branle von Poitou gefälscht; diesen gedenke ich nicht nachzuahmen, sondern Ihnen die Tabulatur so zu geben, wie ich sie seiner Zeit in Poitiers mit jungen Mädchen getanzt habe. Dieser Branle geht im Tripel-Tact, stets nach links, ohne Abweichung nach rechts. Ich setze nur den Anfang einer Arie her, weil der Rest derselben, sowie alle anderen Branles, deren es eine große Menge giebt, die gleichen Bewegungen enthält.



Capriol. Macht man keine anderen Theilungen in dem Branle von Poitou? Ich habe gehört, daß die Damen von Poitiers solche ausführen, und dabei mit ihren Holzschuhen ein gewisses Geräusch verursachen.

Arbeau. In der That stampfen sie noch besonders in den Tempi's des zweiten und dritten Tactes, welche sechs weiße Noten enthalten, auf deren jede sie abwechselnd den einen Fuß erheben, wie Sie hier sehen.

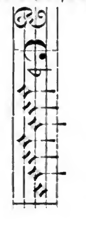


Schottischer Branle.

Der schottische Branle war vor etwa 20 Jahren üblich. Die Musiker wissen eine Reihenfolge von diesen Branles mit verschiedenen Bewegungen, und können Sie dieselben von ihnen oder von ihren Freunden lernen. Wie die Tabulatur zeigt, tanzt man sie in schnellerem geraden Tacte, und theile ich Ihnen die beiden ersten Branles der Suite hier mit.

Tabulatur des schottischen Branle.

Melodie des ersten Branle. Bewegungen zu diesem ersten Branle.



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

Diese vier Pas kommen gleich einem Double nach links.

Rechten Fuß öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Linken „ kreuzen.

Diese vier Pas kommen gleich einem Double nach rechts.

„ „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach links.

„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach rechts.

„ „ öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

Diese vier Pas sind gleich einem Double nach links.

„ „ öffnen.
Linken „ nähern.
Rechten „ öffnen.
Linken „ kreuzen.

Diese vier Pas sind gleich einem Double nach rechts.

„ „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

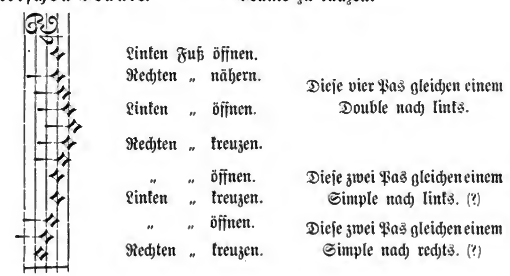
Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach links.

„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.

Diese zwei Pas sind gleich einem Simple nach rechts.

Melodie des zweiten schottischen Branle.

Bewegungen, um den zweiten Branle zu tanzen.



Linken Fuß öffnen.
Rechten „ nähern.
Linken „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

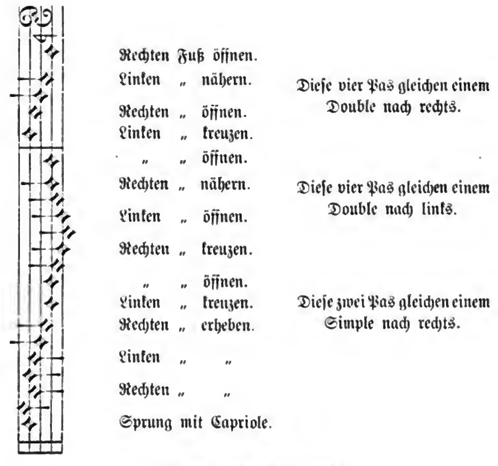
Diese vier Pas gleichen einem Double nach links.

„ „ öffnen.
Linken „ kreuzen.

Diese zwei Pas gleichen einem Simple nach links. (?)

„ „ öffnen.
Rechten „ kreuzen.

Diese zwei Pas gleichen einem Simple nach rechts. (?)



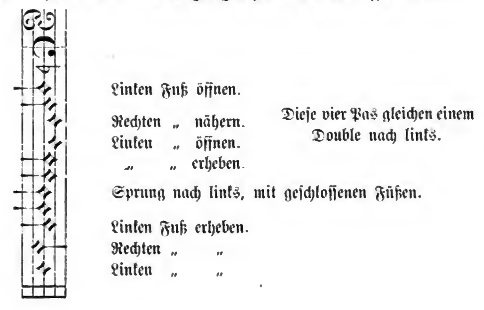
Triori von Bretagne.

Dieser Branle ist hier wenig gebräuchlich. Sollten Sie ihn eines Tages tanzen wollen, so diene Ihnen zu wissen, daß er im schnelleren geraden Tact geht, wie die Tabulatur zeigt. Ich habe den Tanz einst in Poitiers von einem jungen Bretonen gelernt, welcher dort mit mir studirte.

Capriol. Es wird mir zur Befriedigung gereichen, den Triori kennen zu lernen. Man kann niemals genug wissen.

Tabulatur des Branle, genannt „Triori".

Melodie dieses Branle. Bewegungen für den Branle „Triori".



Anstatt der drei Fußerhebungen am Ende dieses Triori stellen Sie sich auf die Fußspitzen und schließen Ihre Absätze aneinander, und statt des „linken Fuß markiren" bewegen Sie die aneinander geschlossenen Fersen nach rechts, und statt des „rechten Fuß markiren" bewegen Sie die Absätze nach links; statt des letzten „Fuß erheben" wieder nach rechts, und heben gleichzeitig den linken Fuß in die Höhe. Um dies anschaulicher zu machen, wiederhole ich aus der Tabulatur die drei letzten Noten.



Rechten Absatz erheben.		In demselben Augenblick als
Linken „	„	der letzte Absatz erhoben wird,
Rechten „	„	ist auch der Fuß zu erheben.

Außer diesen giebt es nun noch verschiedene andere Branles, und da Sie gerne möglichst viele kennen lernen wollen, so werde ich Ihnen deren Tabulaturen hersetzen. Auch diene Ihnen zur Kenntniß, daß, sobald ein neuer Branle für eine Maskerade oder eine andere Festlichkeit erfunden wird, — was man ein Ballet nennt, — die jungen Leute denselben sofort in die Tanzgesellschaften einführen, und ihm einen Namen geben. Zu dieser Art von Branles gehören auch diejenigen, deren Tabulaturen ich hier folgen lasse, und welche der Mehrzahl nach mit unterschiedlichen Geberden und Gesticulationen getanzt werden, weshalb man sie auch „mimische Branles" nennen kann. Ich beginne mit dem Malteser Branle.

Branle von Malta.

Einige Malteser-Ritter veranstalteten ein Ballet für einen Maskenball bei Hofe, und erschienen dort mit einer gleichen Anzahl Damen, alle als Türken gekleidet. Man tanzte einen Branle en ronde, bei dem gewisse Gesten und Körperwendungen vorkamen, und nannte ihn „malteser Branle". Seit ungefähr 40 Jahren tanzt man diesen Branle auch in Frankreich. Die Melodie und die Bewegungen sind im langsamen geraden Tact gehalten, wie Sie aus der Tabulatur ersehen.

Capriol. Vielleicht ist dieser Tanz ursprünglich auf Malta gebräuchlich gewesen, und kein Ballet, welches man erfunden hat.

Arbeau. Ich halte ihn für ein Ballet, weil er mit gewissen Mienen, feierlichen Geberden und Stellungen getanzt wird, wie man zu der Zeit, als er in Mode stand, gesehen hat. Sei dem aber wie ihm wolle, die folgende Tabulatur wird Sie unterweisen.

Tabulatur des Branle von Malta.

Melodie des Branle von Malta.	Bewegungen.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Diese vier ersten Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Diese zwei Pas bilden einen Simple nach rechts.
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß vorsetzen.	Während dieser Bewegungen machen die Tänzer eine Gestikulation, und begeben sich in die Mitte, als ob sie sich untereinander besprechen wollten.
	Rechten „ „	
	Linken „ „	
	Rechten „ „	
	Linken „ „ und Grue rechts.	
	Rechten Fuß vorsetzen.	Nun lassen sie die Hände los, und Jedermann fängt an eine Tour nach links zu machen.
	Grue links.	
	Linken Fuß vorsetzen.	
	Grue rechts.	
	Linken Fuß erheben.	Nachdem die Tour vollendet ist und alle mit geschlossenen Füßen eingefallen sind, reichen sich alle wieder die Hände und beginnen den Tanz von vorne.
	Rechten „ „	
	Linken „ „	
	Füße anschließen.	

Wir wollen hier bemerken, daß bei jeder Wiederholung dieses Branles auch neue Mienen und Gestikulationen gemacht werden müssen, wie z. B. die Hände Falten, und Erheben derselben gegen den Himmel in Bewunderung oder Andacht u. dgl., wie es den Tanzenden eben beliebt.

Branle der Waschfrauen.

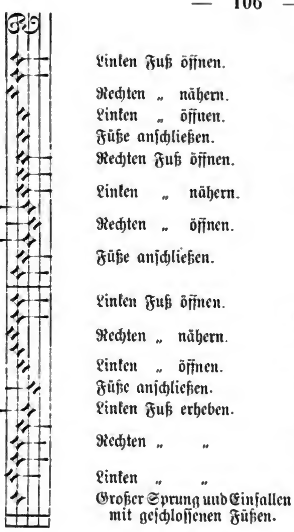
Der mimische Branle, unter dem Namen „Branle der Waschfrauen“, wird so genannt, weil die Tanzenden dabei in die Hände schlagen, was ein Geräusch verursacht, ähnlich demjenigen, welches die Schläger machen, welche an den Ufern der Seine in Paris die schmutzige Wäsche waschen.

Capriol. Giebt es noch andere Geberden bei diesem Branle?

Arbeau. Sie werden dieselben aus den Bemerkungen am Rande der Tabulatur ersehen können, und hätte ich Sie auch ohne Ihre Frage darauf aufmerksam gemacht. Bei diesem Branle werden jedoch bei Wiederholung des Anfangs immer dieselben Gesten wie vorher ausgeführt.

Tabulatur des Branles der Waschfrauen.

Melodie dieses Branles.	Bewegungen zu demselben.	
	Linken Fuß öffnen.	
	Rechten „ nähern.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	
	Linken „ nähern.	Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.
	Rechten „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Linken Fuß öffnen.	Während dieser zwei Simples stemmen die Frauen die Hände in die Seiten und die Männer drohen ihnen mit dem Finger; bei der Wiederholung der zwei Simples aber geschieht es umgekehrt.
	Füße anschließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	
	Füße anschließen.	



Während dieses Doubles nach links schlagen alle Tanzenden die Hände aufeinander und ahmen den gewissen Lärm nach.

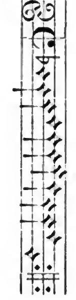
Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Während dieser vier Pas wird derselbe Lärm mit dem in die Hände schlagen gemacht, wie vorher. Die Tanzenden lassen ihre Hände los, drehen sich jeder eine Tour links, und erfassen sich nach dem Sprunge wieder bei den Händen und beginnen von Anfang.

Der Erbsen-Branle.

Zu den mimischen Branles gehört auch der Erbsen-Branle, früher Margueritotte genannt; man tanzt denselben im kürzeren geraden Tact, wie den gewöhnlichen Branle oder den haut Barrois, je nach Belieben, und zwar ebenso viele Männer als Frauen. Aus den Randbemerkungen der folgenden Tabulatur ersehen Sie die dabei vorkommenden Gestikulationen, welche sehr leicht zu machen sind.

Tabulatur des Erbsen-Branles.

Melodie dieses Branles.	Bewegungen zu demselben.	
	Linken Fuß öffnen. Rechten „ nähern. Linken „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten Fuß öffnen. Linken „ nähern. Rechten „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Großer Sprung der Männer.
Füße anschließen.
Großer Sprung der Frauen.
Füße anschließen.

Während dieser zwei Pas rühren sich die Frauen nicht. Während dieser zwei Pas rühren sich die Männer nicht.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.

Während die Männer diese drei Sprünge machen, vollführen die Frauen keinerlei Bewegung.

Großer Sprung der Frauen.
Füße anschließen.
Großer Sprung der Männer.
Füße anschließen.

Während dieser zwei Pas rühren sich die Männer nicht. Während dieser zwei Pas rühren sich die Frauen nicht.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.

Während die Frauen diese drei Sprünge machen, enthalten sich die Männer jeder Bewegung.

Branle der Einsiedler.

Ein anderer mimischer Branle ist jener der Einsiedler, welcher deswegen so heißt, weil dabei Gesten vorkommen, ähnlich denjenigen, welche die Einsiedler machen, wenn sie Jemanden begrüßen. Vermuthlich entstammt er einer Maskerade, auf welcher die jungen Leute in der Tracht der Einsiedler erschienen; doch kann ich es nicht gutheißen, solche Kleider auf einem Maskenball zu tragen, überhaupt die Verrichtungen der Geistlichen nachzuahmen, denn man soll deren Kleid sowohl wie ihre Person ehren.

Capriol. Ihren Rath will ich gerne befolgen. Unterlassen Sie jedoch nicht, mir die Tabulatur mitzutheilen, damit ich weiß, wie er getanzt wurde.

Arbeau. Da Sie keine schlechte Absicht haben, sondern ihn nur kennen lernen wollen, so will ich Ihren Wunsch gerne erfüllen.

Dieser Branle wird im mittelschnellen geraden Tact in der Weise getanzt, wie sie die nachstehende Tabulatur angiebt.

Tabulatur des Branles der Einsiedler.

Melodie dieses Branles.	Bewegungen für denselben.
Linken Fuß öffnen. Rechten „ nähern. Linken „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
Rechten Fuß öffnen. Linken „ nähern. Rechten „ öffnen. Füße anschließen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.
Rechten Fuß erheben. Linken „ „ Rechten „ „ Füße anschließen. Rechten Fuß markiren. Linken „ „ Rechten „ „ Füße anschließen.	Während dieser vier Pas machen die Tanzenden eine halbe Tour nach links und kehren demnach das Gesicht außerhalb. Die Tanzenden kreuzen ihre Arme und verneigen sich, wie es die jungen Novizen machen.
Rechten Fuß erheben. Linken „ „ Rechten „ „ Füße anschließen. Rechten Fuß markiren. Linken „ „ Rechten „ „ Füße anschließen.	Die Tanzenden machen während der vier Pas eine halbe Tour nach links, und kehren sodann das Gesicht wieder nach innen, wie im Anfange. Während dieser vier Pas verneigen sich die Tanzenden, wie früher erwähnt wurde.

Der Leuchter-Branle.

Dieser Branle hieß früher der Fackel-Branle, und wird ebenfalls im mittelschnellen geraden Tact, und mit denselben Pas wie die

Allemande, getanzt. Wer diesen Tanz aufführen will, nimmt einen Leuchter mit angezündeter Kerze, oder auch eine Fackel, oder ein Flambeau, macht eine oder zwei Touren um den Saal, sieht bald da-, bald dorthin, nach einer Tänzerin, und wählt sich endlich eine solche, mit der er eine kurze Strecke tanzt, sie dann stehen läßt, wobei er ihr den Leuchter oder die Fackel in die Hand giebt, und sich tanzend nach seinem Platz zurückzieht. Die Dame mit dem Leuchter macht es nun ebenso, wie sie es vom Tänzer gesehen, wählt sich einen Anderen, dem sie den Leuchter übergiebt, worauf sie sich tanzend entfernt. In dieser Weise geht das fortwährende Neuwählen der Personen vor sich.

Tabulatur des Fackel-Branles.

Melodie dieses Branles. **Bewegungen zu demselben.**

Linken Fuß vorsetzen.
Rechten „ „
Linken „ „
Grue rechts.
Rechten Fuß vorsetzen.
Linken „ „
Rechten „ „
Grue links.
Linken Fuß vorsetzen.
Rechten „ „
Linken „ „
Grue rechts
Rechten Fuß vorsetzen.
Linken „ „
Rechten „ „
Grue links.

Während dieser Pas macht der Tänzer eine oder zwei Touren im Saale, um sich eine Tänzerin zu wählen, und ihr den Leuchter zu geben.

Linken Fuß vorsetzen.
Grue rechts.
Rechten Fuß vorsetzen.
Grue links.

Während dieser vier Pas sieht sich der Tanzende nach rechts und links um, eine Tänzerin zu wählen.

Capriol. Dieser Tanz ist geeignet, um alle in der Gesellschaft anwesenden Personen daran Theil nehmen zu lassen, wie Sie es bei der Gaillarde Lyonnaise erwähnten.

Der Holzschuh-Branle.

Arbeau. Rossinus berichtet in seinem Buche über die römischen Alterthümer, nach dem siebenten Buche des Denis Halicarnassus, daß bei den großen öffentlichen Festen in Rom die Tänzer mit ihren Tibias, Harfen und Barbiton's in Reihen marschirten, und die Bewegungen, Mienen und Gesten eines vor der Reihe einherschreitenden Tänzers nachzuahmen suchten, was den Eindruck machte, als ob sie Guignolet*) spielten. Danach hat man hier in Langres eine Maskerade geformt, bei welcher eine Narren-Mutter drei Narren vorangeht, und ihnen unterschiedliche Gesten vormacht, hierauf sich umkehrt, und zusieht, ob diese ihre Narren-Kinder auch alles gehörig nachahmen. Zu diesem Zwecke bediente man sich des Holzschuh-Branles.

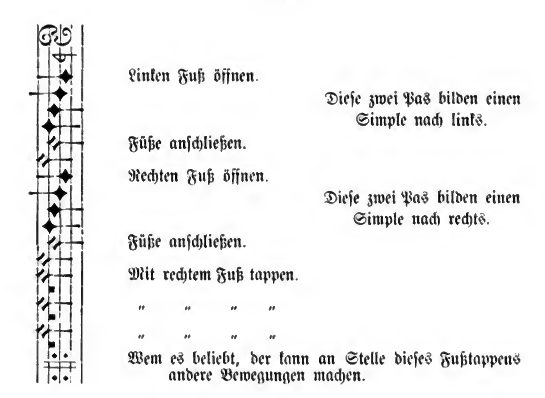
Capriol. Wie wird derselbe getanzt?

Arbeau. Im geraden Tact, wie der Branle double, indem man vier Pas nach links, und ebenso viele nach rechts macht, hiernach zwei Simples und drei Fußtappungen folgen läßt, welche wiederholt werden.

Tabulatur des Holzschuh-Branles.

Melodie dieses Branles.	Bewegungen zu demselben.	
	Linken Fuß öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
	Rechten „ nähern.	
	Linken „ öffnen.	
	Füße anschließen.	
	Rechten Fuß öffnen.	Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.
	Linken „ nähern.	
	Rechten „ öffnen.	
	Füße anschließen.	

*) Guignolet ist der Name einer lustigen, spottenden Marionette, die in Frankreich den classischen Polichinel zu verdrängen im Begriffe steht. Der Guignol stammt aus Lyon, und ist der Name von einem alten, dort üblichen Wort abzuleiten, das soviel besagen will, wie „langweilig, überlästig, beschwerlich fallen." Dieser Erklärung



Bei diesem Branle können die Männer die ersten drei Fußtappungen machen, während die Frauen sich ruhig verhalten; bei der Wiederholung tappen die Frauen, und die Männer enthalten sich jeder Bewegung. Hierauf beginnt man wieder den Branle von vorne, und wählt dann, wenn man will, neue Geberden.

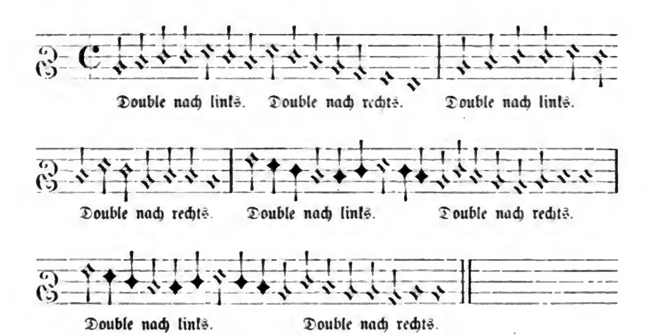
Capriol. Diese Fußtappungen erinnern mich an die Pferde, wenn sie das Wasser trüben, oder an die Klepper, wenn sie den Hafer nicht mehr erwarten können.

Der Pferde-Branle.

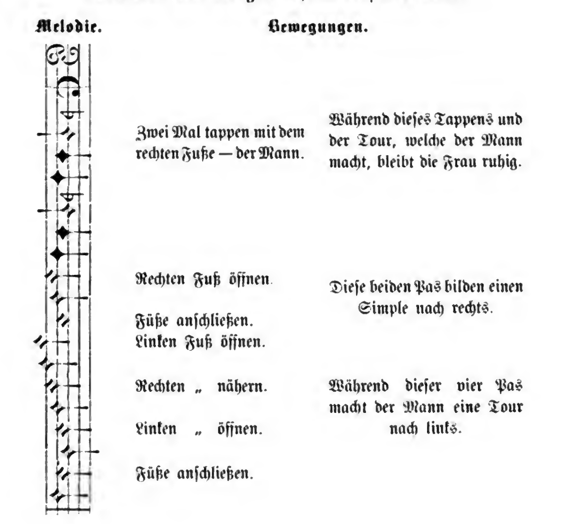
Arbeau. Ich habe in dieser Stadt einen Branle tanzen sehen, den man den Pferde-Branle nannte, bei welchem eben solche Fußtappungen vorkamen, wie beim vorhergehenden, und die Melodie dazu scheint mir die gleiche oder doch eine ähnliche zu sein, wie Sie aus der Tabulatur ersehen. Er wird im geraden Tact, wie der gewöhnliche Branle, getanzt, und der junge Mann hält seine Dame bei beiden

zufolge wäre das Wort guignol vor dem 18. Jahrhundert nicht bekannt gewesen, sondern erst um diese Zeit die Wörter „guignonnant, guignolant (ärgern, zuwider sein) dadurch zur Verbreitung gelangt, daß der Guignol dieselben auf den kleinen Volksbühnen unaufhörlich im Munde führte. — Die hier vorkommende Stelle in Tabourot's Orchésographie würde die Entstehung des Wortes „Guignol" viel weiter zurück verlegen, und der Sache weit besser entsprechen, indem es eine Figur bezeichnet, welche immer bereit ist, sich über alle Anderen lustig zu machen, und hauptsächlich hinter dem Rücken ihres Herrn und Meisters, des Gendarmen und des Teufels, alle Bewegungen nachzuahmen, welche diese vornehmen.

Händen. Der Anfang dieses Branles bestand, wie Sie hier sehen, aus vier Doubles nach links und vier nach rechts.



Tabulatur des übrigen Theils dieses Branles.





Die Frau tappt zwei Mal mit dem rechten Fuße.	Während dessen bleibt der Mann ruhig.
Rechten Fuß öffnen.	Diese beiden Pas bilden einen Simple nach links.
Füße anschließen.	
Linken Fuß öffnen.	Während dieser vier Pas macht die Frau eine Tour nach links.
Rechten „ nähern.	
Linken „ öffnen.	
Füße anschließen.	

Ist dieses geschehen, so fassen sich die Tanzenden wieder bei beiden Händen, und beginnen von vorn.

Branle de la Montarde.

In früherer Zeit hat man auch den Branle de la Montarde getanzt, im geraden Tact, und mit kleinen Sprüngen, wie den haut Barrois; dabei geht man stets nur nach links, ohne Abweichung nach rechts. Männer und Frauen müssen in gleicher Zahl sein, ein Mann führt die Reihe an, eine Frau steht an der Queue; alle zusammen tanzen 4 Doubles nach links, worauf der Erste eine Wendung macht, und sich von den Uebrigen trennt. (Wohin? An die Queue?) Hiernach macht die Zweite ebenfalls eine Tour und nähert sich dem Ersten; dieser folgt auf gleiche Weise der Dritte, diesem die Vierte u. s. w. Alle der ganzen Reihe. Sobald die Letzte ihre Tour gemacht, bildet der Erste eine Gasse, und passirt dieselbe vor den Frauen, und im Rücken der Männer, und stellt sich an die Queue, wo er der letzten Tänzerin die Hand reicht. Während der Erste die Gasse bildet, erfassen sich die Uebrigen (vor und hinter denen derselbe passirt ist) bei den Händen und beginnen wieder den Branle von vorne zu tanzen. Auf diese Weise wird nun Diejenige, die früher die Zweite in der Reihe war, die Erste sein, und hat nun ihrerseits dasselbe auszuführen, was vorher der Erste gemacht hatte. So fährt man so lange fort, bis jeder der Tanzenden der Erste gewesen; und nachdem die ursprünglich Letzte an der Spitze ist, die Gasse gebildet hat, und wieder als Letzte in die Reihe eintritt, wo sie beim Anfange war, ist der Branle zu Ende, und die Musik hört auf zu spielen. Hier folgt die Tabulatur:

Tabulatur des Branle de la Montarde.

Melodie dieses Branles.	Pas und Bewegungen.
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
Rechten Fuß nähern.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	
Füße anschließen.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
Rechten Fuß nähern.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	
Füße anschließen.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
Rechten Fuß nähern.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	
Füße anschließen.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	Diese vier Pas bilden einen Double nach links.
Rechten Fuß nähern.	
Kleiner Sprung.	
Linken Fuß öffnen.	
Kleiner Sprung.	
Füße geschlossen.	
Kleine Pause.	
Linken Fuß erheben.	Dieses Ende wiederholen die Musiker so lange und so oft, bis jeder der Tanzenden die früher beschriebene Tour und Gasse gemacht hat.
Rechten „ „	
Linken „ „	
Füße anschließen.	

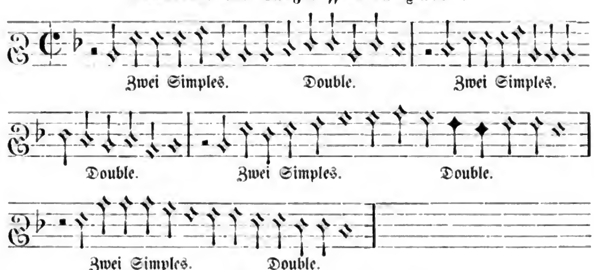
Capriol. Dieses ist also der Branle, den die Damen den Reihen-Branle nennen?

Branle genannt „de la Haie".

Arbeau. Der Branle, den Sie meinen, ist ein anderer. Man tanzt ihn im geraden Tact, wie die Courante; die Tänzer, jeder für sich, und Einer nach dem Anderen, tanzen zuerst die Musik nach Art der Courante, und am Ende durchschlingen sie einander, und formiren die „Haie". Ich gebe Ihnen zuerst die Melodie der erwähnten Courante, von der Sie wissen, daß darauf zwei Simples und ein Double entfallen; sodann folgt die Melodie, welche die Musiker am Ende spielen, und wobei man sich durchschlingt.



Tabulatur des Tanzes „de la Haie".



Melodie und Bewegungen „de la Haie".



Linken Fuß vorsetzen. Rechten „ „ Linken „ „ Füße anschließen.	Während dieser vier Pas, und der folgenden ähnlichen, machen die Tanzenden die Reihe, und wechseln gegenseitig die Plätze.
Rechten Fuß vorsetzen. Linken „ „ Rechten „ „ Füße anschließen.	Während dieser vier Pas setzt der Erste der Spitze die Haie fort, bis er bei der letzten Person an der Queue angekommen ist. Die Musiker spielen so lange dieses dauert.

Capriol. Ich verstehe nicht ganz, was Sie unter „Haie" meinen.

Arbeau. Sie werden es besser auf diese Weise begreifen. Denken Sie sich drei Tänzer, die geringste Zahl, welche zulässig ist, und bezeichnen Sie dieselben mit den Buchstaben:

A. B. C.

In den ersten vier Pas der Musik zur „Haie" wechseln A und B mit einander den Platz, indem sie links an einander vorbei gehen; in den nächsten vier Pas wechseln dann A und C, indem sie rechts wenden. Jetzt stehen die Drei nun so:

B. C. A.

Ist das geschehen, so wechseln nun B und C, wie vorher beschrieben, dann wieder B und A den Platz, wonach bei den dritten vier Pas diese Ordnung eintritt:

C. A. B.

In den nächstfolgenden vier Pas wechselt C mit A, sodann C mit B den Platz, wodurch die ursprüngliche Ordnung A. B. C wieder hergestellt ist.

Capriol. Wenn mehr als drei Personen am Tanze theilnehmen, werden diese Wechselungen dann ebenso ausgeführt, wie Sie soeben erklärten?

Arbeau. Selbstverständlich; es ist dabei nur Folgendes zu beachten: Nehmen Sie an, es wären deren sieben, a, b, c, d, e, f und g; so wie a, als Erster, mit b, dem Zweiten, gewechselt hat, hierauf mit c, als Drittem, und hiernach eben mit d, dem Vierten, zu wechseln im Begriffe ist, muß nun b, der jetzt Erster ist, beginnen, die „Haie" (Gasse, Hecke ꝛc.) zu bilden, und mit c, welcher der Zweite ist, wechseln u. s. w.

Capriol. Nach dem Gesagten zu schließen, muß dann wohl c, als Erster, seine „Haie" beginnen, und mit d, der jetzt Zweiter ist, im selben Augenblicke wechseln, als b nach Vollendung seiner „Haie" im Begriffe steht, mit e zu wechseln, welcher nunmehr der Vierte ist u. s. w.

Arbeau. Ganz richtig; Sie verstehen die Sache nun vollkommen, wie ich sehe. — Der Branle de l'Official wird Ihnen nicht so schwer fallen.

Branle de l'Official.

Es ist noch gar nicht lange her, seit dieser Branle in Aufnahme kam. Man tanzt ihn wie den haut Barrois, im geraden Tact, mit kleinen Sprüngen, und beginnt mit einem Double nach links, und einem solchen nach rechts, welche beide wiederholt werden. Während der Dauer

von 6 Simples gehen die Tanzenden immer nach links, nach deren Beendigung die Musiker die Cadenz machen, zu welcher die Männer die Frauen um die Taille fassen, und sie emporheben und zur Cadenz niederstellen. Die Tänzer müssen hierbei fest auf ihren Füßen stehen, um die Tänzerin tragen zu können, was Manchem besonders schwer fällt bei solchen Damen, die sich nicht auf ihre Hüften stützen wollen.

Tabulatur des Branle de l'Official.

Musik dieses Branles. **Bewegungen zu demselben.**

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß nähern.
Kleiner Sprung.

Diese vier Pas bilden einen Double nach links.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Rechten Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß nähern.
Kleiner Sprung.

Diese vier Pas bilden einen Double nach rechts.

Rechten Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.

Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung.
Linken Fuß öffnen.
Kleiner Sprung.
Füße anschließen.
Kleiner Sprung

Während dieser Pas gehen die Tanzenden immer nur nach links, ohne nach rechts abzuweichen.



Während dieser vier Pas umfaßt der Mann die Frau am Mieder, hebt sie in die Luft zum Sprunge, und zu dem Behufe dreht er sich nach rechts.

Capriol. Ich weiß ganz wohl, daß dieser Branle hierauf wieder von vorne angefangen wird; aber ich halte ihn für sehr schwer, zumal man, um ihn gut zu tanzen, von der Geschicklichkeit und Behendigkeit seiner Tänzerin abhängt, welche man durch die Luft schwingen soll, weshalb der Tänzer, wenn er nicht genug Kraft dazu hätte, blos tanzen müßte.

Arbeau. Bei der Gavotte begegnen Sie diesen Schwierigkeiten nicht, denn hier haben Sie die Tänzerin nicht in die Luft zu erheben, sondern nur zu küssen.

Capriol. Das würde ich wohl leicht treffen, und auch gerne thun, weshalb ich die Gavotte lernen will.

Die Gavotte*).

Arbeau. Die Gavotte genannten Tänze sind eine Sammlung verschiedener Doppel-Branles, welche die Musiker ausgewählt haben,

*) Die Gavotte Louis' XIII., herausgegeben von H. Ghys (Paris bei Bertin u. Comp., Elberfeld bei Arnold 1868), die in unserer Zeit eine beispiellose Popularität erlebte, und die plötzlich eine Liebhaberei für diese alte Tanzform beim Publicum erweckte, so daß eine große Anzahl alter und neuer Gavotten im Musikalienhandel erschie-

um daraus eine Suite zu bilden, der sie den Namen „Gavotten" beilegten, weswegen Sie diese Tänze auch am Besten von den Musikern und deren Cameraden lernen können. Die Gavotte wird nach Art des haut Barrois, im geraden Tact, mit kleinen Sprüngen getanzt, und besteht aus einem Double nach links, und einem Double nach rechts, wie der gewöhnliche Branle. Die Tänzer jedoch zertheilen diese Doubles, indem sie nach Belieben den Gaillarden entlehnte Passagen einschalten oder einlegen. Nachdem dann der Tanz eine Weile seinen Gang gehabt, trennt sich ein Paar von den Uebrigen, und führt angesichts aller Anwesenden verschiedene Passagen aus, worauf der Tänzer alle Damen, die Tänzerin alle Herren der Reihe nach küßt, und sich Beide danach wieder an ihren Platz begeben. Dasselbe macht hierauf das nächste Paar, und so fort jedes der übrigen. Viele räumen den Vorzug, die Anderen küssen zu dürfen, jedoch nur dem Festgeber und jener

nen und Absatz fanden, ist kein Original aus dem 17. Jahrhundert, sondern nur im Hauptsatz und Minore (Moll-Zwischensatz) — natürlich einfacher gedacht, — einer früheren Zeit angehörig, während das Trio in A dur sich als ein melodischer Sprößling mit der Signatur des 19. Jahrhunderts erweist. König Ludwig der Dreizehnte von Frankreich hat an dieser Tanzcomposition durchaus gar keinen Antheil, wie Wilh. Tappert im „Musikal. Wochenblatt" von Fritzsch in Leipzig, 3. Jahrg. Nr. 4, überzeugend nachweist. Das Original der s. g. „Gavotte Ludwig's des Dreizehnten" fand Tappert in Laborde's vierbändigem „Essai sur la Musique ancienne et moderne. Paris, 1780". Daselbst befindet sich ein kleines Tanzrondo „imité de Colin Muset".



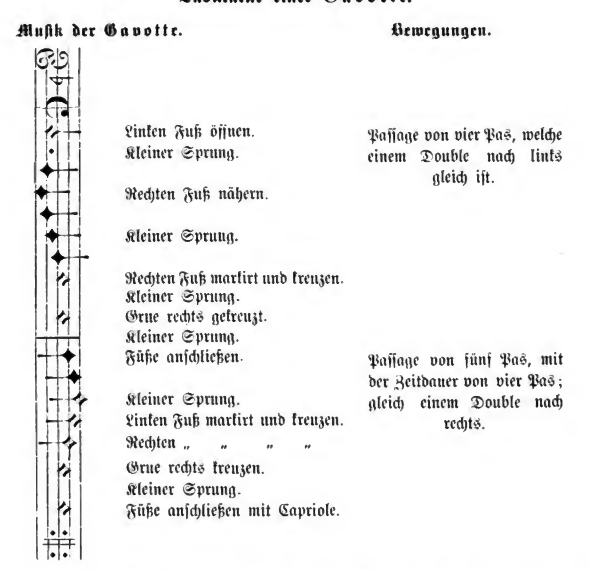
„Das ist das älteste Tanzlied, welches man kennt", versichert Laborde. Das mag sein, Colin Muset war ein „Chansonnier, Jongleur ou Ménestrel" zur Zeit des Königs von Navarra, also in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts; die Aehnlichkeit mit der fraglichen Gavotte erstreckt sich nur auf acht Noten. Weiter findet sich in dem reichen Inhalt des dem „Essai" beigegebenen Melodienbuches ein kurzes fünfstimmiges Liedchen mit der Ueberschrift „Air de la Clochette, fameux sous Henri III." Der erste Sopran (1. Dessus), mit „très gay" bezeichnet, also hurtig, allegro zu singen, beginnt:



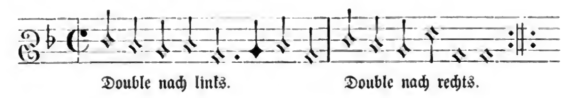
und somit wäre endlich die Melodie des Hauptsatzes entdeckt. Die folgenden (letzten) fünf Tacte hat Ghys nicht benutzt. Wer ist nun aber der Componist des berühmten Glöckchen-Liedes? Eine Notiz bei Laborde giebt auch darüber Auskunft: „Cet air est tiré de la Fête donné par Beaujoyeux au Mariage du Duc de Joyeuse avec Melle de Vaudémont."

Dame ein, mit welcher er tanzt. Zuletzt beschenkt diese denjenigen der Herren, welcher die Musiker bezahlen muß, der Anführer des Festes bei der nächsten Zusammenkunft wird, und dann desselben Vorrechts genießt, mit ihrem Rosenkranz oder Blumenstrauß.

Tabulatur einer Gavotte.



Hier folgt der übrige Theil der Musik des ersten Branle's aus der Reihenfolge der Gavotten, welche unsere Musiker in Langres spielen. Dazu verwenden Sie die oben gegebenen Einlagen, oder solche andere, die Sie sich selbst bilden wollen, oder anderen guten und gewandten Tänzern nachahmen können. Hätte es diese Art Tänze zur Zeit meiner Jugend gegeben, so würde ich nicht ermangelt haben, mir Aufzeichnungen davon zu machen.



Die Moriske.

In meiner Jugend habe ich Gelegenheit gehabt, zu sehen, wie in den guten Gesellschaften, nachdem das Souper beendet war, ein Junge mit geschwärztem Gesicht, welcher über die Stirne ein Band von weißem oder gelbem Taffet gebunden hatte, und an den Fußknöcheln Schellen trug, die Moriske aufführte. Er machte einige Passagen den Saal entlang, kehrte wieder an den Ort zurück, von dem er angefangen, und tanzte neue Passagen, und dies wiederholte sich oftmals mit immer neuen Abwechselungen, was den Zuschauern angenehme Erheiterung und Vergnügen gewährte. Macrobius läßt in seinem dritten Buche der Saturnalien, Capitel 14, den Horus sagen, daß die vornehmen Knaben und die jungen Mädchen aus den guten Häusern Roms mit crotales tanzten, was Badius Ascensius, der Commentator, mit „Schellen" übersetzt; doch stimme ich dieser Interpretation nicht bei, und glaube ich eher, daß crotales ein kleines baskisches Tambourin bedeutet, das mit Glöckchen und Schellen besetzt war, wie man es der Göttermutter*) in die Hand gab, oder daß es Dasjenige gewesen, was wir Cymbalen und eiserne Triangel nennen, die mit Ringen besetzt sind, und welche als Begleitung zur Leier gespielt, sehr angenehm klingen. Wie dem auch immer sei, es wurde viel darauf gehalten, diesen Tanz gut zu tanzen.

Capriol. Der folgende Vers Virgil's spricht für Ihre Auslegung:

Crispum sub Crotalo docta movere latus.

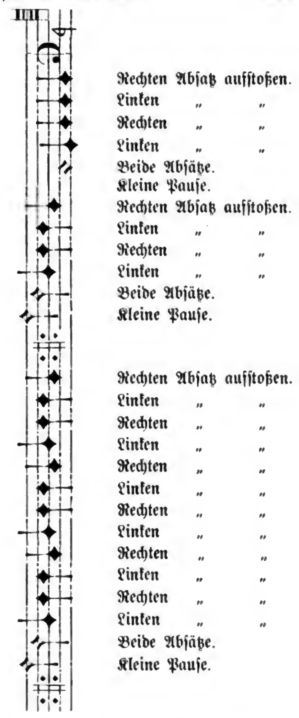
Hätte der Dichter darunter „Schellen" gemeint, so würde er gesagt haben cum, nicht sub. Indessen bitte ich Sie, mir eine kleine Tabulatur davon zu geben, ich werde diesen Tanz meinen Bedienten lernen lassen.

Arbeau. Die Moriske wird im geraden Tact getanzt. Ehemals machte man Fußtappungen dazu, da dies den Tanzenden indessen zu beschwerlich fiel, so setzten sie an deren Stelle nur das Auftappen mit den Absätzen, wobei sie die Fußspitzen fest am Boden hielten. Einige wieder haben abwechselndes „Fußmarkiren" und „Absatzmarkiren" zugleich eingeführt. Die Anwendung aller dieser drei Arten, vornehmlich aber jene des Auftappens mit dem ganzen Fuße, hat in der Erfahrung bewiesen, daß dadurch Podagra und Gicht erzeugt wird (!), weshalb der Tanz auch nach und nach außer Uebung gekommen ist. Ich werde Ihnen indessen die Musik nebst den Bewegungen zu einer Passage aufschreiben; was die übrigen Passagen betrifft, so können Sie dieselben von jenen lernen, die darin geübt sind, deren Zahl jedoch heute nur sehr klein ist.

*) Cybele.

Tabulatur der Moriske.

Musik der Moriske. **Bewegungen.**

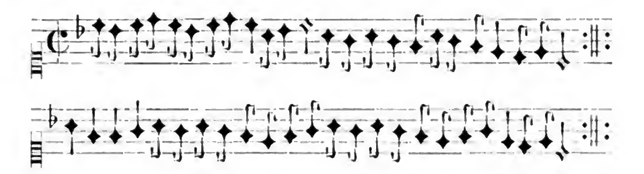


Der Tänzer hält die Fußspitzen immer fest am Boden, während er die Absätze aufstößt, um die Schellen erklingen zu machen, die Bewegung des Aufstoßens beider Absätze kommt jener des „Füße anschließen" gleich.

Capriol. Darnach, wie Sie mir die Bewegungen der Moriske angeben, scheint es, daß der Tänzer dabei nicht von der Stelle kommt.

Arbeau. Er muß aber doch tanzend den ganzen Saal durchschreiten, und um dies zu erreichen setzt er nach dem Auftreten mit beiden Absätzen, was dem „Füße anschließen und Cadenz" gleichkommt, und vor dem „rechten Absatz aufstoßen", beide Füße etwas vor, und im selben Augenblicke tritt er mit dem rechten Absatz auf. Denn, wie Sie wissen, auf das „Füße anschließen" folgt das Aufstoßen mit dem rechten Absatz. Ferner haben Sie zu bemerken, daß man die Musik der Moriske

durch hakenförmige Noten theilt, und daß auf jede derselben ein Aufstoßen mit dem Absatz entfällt.



Capriol. Herr Arbeau, ich habe bemerkt, daß in all' den Tänzen, von denen Sie gesprochen, die Bewegung des Ru de vache nicht vorkommt, und doch haben Sie mir bei der Erklärung der Bewegungen im Anfange unserer Unterhaltung davon Mittheilung gemacht.

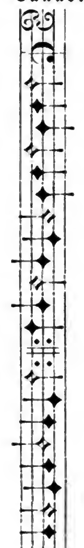
Arbeau. Ganz richtig; doch geschah es deswegen, weil die Tänzer von dieser Bewegung heutzutage fast gar keinen Gebrauch machen, höchstens beim canarischen Tanze, von dem ich eben sprechen wollte.

Der Canarie.

Manche behaupten, daß dieser Tanz auf den canarischen Inseln gebräuchlich, und allgemein verbreitet ist; Andere meinen, und denen schließe auch ich mich an, daß derselbe einem für eine Maskerade componirten Ballete entnommen wurde, bei welchem die Tanzenden als Könige und Königinnen von Mauritanien, oder auch als Wilde, mit vielfarbigem Federschmucke geziert, verkleidet waren. Der Canarie wird folgendermaßen ausgeführt: Ein junger Mann wählt eine Dame, und tanzt mit ihr nach den Cadenzen der entsprechenden Musik an's Ende des Saales, wo er seine Tänzerin verläßt, und rückwärts tanzend an den Ausgangspunkt zurückkehrt, stets die Dame im Auge behaltend. Sodann nähert er sich ihr wieder, wobei er gewisse Passagen ausführt, worauf er abermals zurückweicht. Die Tänzerin führt hiernach ihrerseits dasselbe aus, indem sie gegen den Tänzer unter Passagen herankommt und wieder zurückweicht, was nun abwechselnd von Beiden so lange geschieht, als die verschiedenartigen Passagen dies möglich machen und gestatten, wobei ich noch bemerke, daß diese Passagen zwar sehr heiter und lustig, dennoch aber fremdartig und bizarr sind, und sich wild anlassen. Sie mögen sie von jenen erlernen, die deren kundig sind, oder selbst neue erfinden; ich werde nur die Musik anführen, sowie einige Bewegungen der Passagen, welche am gebräuchlichsten sind, und am besten gefallen.

Tabulatur des canarischen Tanzes.

Musik des Canarie.	Bewegungen.



Mit dem linken Fuß tappen, woraus „rechten Fuß erheben“ entsteht.
Rechten Absatz markiren.
„ Fuß „
Mit dem rechten Fuß tappen, was „linken Fuß erheben“ verursacht.
Linken Absatz markiren.
„ Fuß „
Mit dem linken Fuß tappen, woraus „rechten Fuß erheben“ entsteht.
Rechten Absatz markiren.
„ Fuß „
Mit dem rechten Fuß tappen, was „linken Fuß erheben“ verursacht.
Linken Absatz markiren.
„ Fuß „

Der übrige Theil der Musik wird wie das Vorstehende getanzt, so oft und so lange als der Tänzer braucht, um sich der Tänzerin zu nähern und wieder auf den Platz zurückzuweichen, von dem Beide angefangen haben.

Bei der zweiten Passage kann man statt des auf die weißen Noten der Musik entfallenden Fußtappens eine sehr hohe Grue machen, nach welcher man den Fuß mit Tappen niederstellt und nach rückwärts schleift, als ob man auf Gespucktes träte oder eine Spinne zertreten würde. (!)

Capriol. Sie versprachen mir vorher, mir nach dem Canarie die spanische Pavane zu geben. Wie wird diese getanzt?

Pavane d'Espagne.

Die spanische Pavane wird im mittelschnellen geraden Tacte, nach der Musik und den Bewegungen, welche die nachstehende Tabulatur aufweist, getanzt. Ist man während der ersten Passage vorwärts gegangen, so hat man dieselbe wieder zurück zu machen, und nach derselben Musik, aber mit neuen Bewegungen folgt die zweite und alle übrigen Passagen, welche Sie nach und nach erlernen können.

Musik und Bewegungen der spanischen Pavane.

Bewegungen	Bemerkungen
Linken Fuß vorsetzen. Füße anschließen.	Diese zwei Pas geben einen Simple nach links.
Rechten Fuß vorsetzen. Füße anschließen.	Diese zwei Pas geben einen Simple nach rechts.
Linken Fuß vorsetzen.	
Rechten Fuß nähern, woraus „linken Fuß erheben" entsteht.	
Fleuret.	In den anderen Passagen dieser spanischen Pavane macht der Tänzer andere Gesticulationen, sowohl beim Vorwärts- als beim Zurückgehen.
„	
„	
„	
„	
„	
„	
Füße anschließen. Rechten Fuß erheben.	
Linken „ „	Dieses Ende hat der Tänzer bei allen Passagen der spanischen Pavane zu machen.
Rechten „ „	
Füße anschließen.	

Ich glaube nun, mein guter Freund Capriol, Sie zufriedengestellt zu haben, indem ich Alles, dessen ich mich vom Gesellschafts-Tanze ent-

sinnen konnte, Ihnen mittheilte. Ist dies nicht genug, in Anbetracht dessen, daß ich so lange schon aus der Uebung bin, und daß die Mehrzahl der Tänze neue sind?

Capriol. Ich glaube nicht, Herr Arbeau, daß es möglich wäre, davon noch mehr und klarer zu sprechen, als Sie es gethan. Aber Sie haben noch die Bouffons vergessen.

Arbeau. Richtig, ja; und da Sie mich daran erinnern, so will ich Ihnen all' das darüber mittheilen, was mir davon bekannt ist.

Die Bouffons.

Die Genossenschaft der zwölf „Springer" (salii), die im März den Waffentanz zu Ehren des Mars aufführte, war bei den alten Römern die älteste und heiligste von allen Priesterverbindungen. Sie trug farbige Röcke, ein reich verziertes Wehrgehänge und eine spitze Kopfbedeckung, an der Seite das kurze Schwert, in der rechten Hand einen kurzen Spieß, und in der Linken den Schild — von deren einem es hieß, daß er vom Himmel gefallen sei. Sie tanzten nach dem Klange der Pfeifen, und machten dazu abwechselnd oder zugleich militärische Geberden und Actionen.

Capriol. Ist dieser Tanz nicht der pyrrhichische Waffentanz, den Minerva aus Freude über die Besiegung der Götter getanzt hat?

Arbeau. Die Fabel erzählt, daß die Cureten die Pyrrhicha erfanden, um das Kind Jupiter durch ihre Geberden, und durch das Geräusch ihrer gegen die Schilder geschlagenen Schwerter zu ergötzen. Aus diesen beiden Arten von Tänzen hat man einen gebildet, welcher les Bouffons oder Mattachins genannt wird. Die Ausführenden tragen kleine Brustschilder, sowie gedrehte Franzen an den Achseln; unter dem Gürtel hervor, und durch diesen festgehalten, hängt ein Taffetröckchen; die Sturm-Haube ist von Goldpapier, die Arme sind bloß, die Beine tragen Schellen, das Schwert oder der Degen ist in der rechten, der Schild in der linken Faust. So ausgerüstet tanzt man diesen Tanz im geraden Tact, nach einer geeigneten Musik, und begleitet denselben mit Aneinanderschlagen der Schwerter oder Aufschlagen auf die Schilder. Um den Tanz zu verstehen, muß man wissen, daß dazu verschiedene Bewegungen gemacht werden. Eine derselben, bei der der Tänzer mit geschlossenen Füßen einspringt, mit dem aufrecht gehaltenen Schwerte aber nirgendhin aufschlägt, heißt die „Finte". Die zweite Bewegung heißt „ausgeholter Stoß" (estocade), wobei der Betreffende den Arm zurückzieht und die Spitze auf den Gegner richtet, um ihn damit zu treffen. Eine andere Geste ist die „hohe Taille", wobei der Eine den Andern

mit dem Schwerte von oben rechts herab nach links unten zu treffen sucht. Die vierte Geste heißt „hoher verkehrter Stoß", das Umgekehrte des Früheren, wenn nämlich der Eine von oben links nach rechts unten den Gegner schlägt. Ferner ist zu bemerken „die tiefe Taille", von rechts unten nach links oben gehend; sodann noch der „tiefe verkehrte Stoß", in dem das Schwert von links unten nach rechts oben geht. Und damit Sie die Tabulatur, die ich zu geben beabsichtige, besser verstehen mögen, werde ich nicht mit den Figuren sparen, welche die erwähnten Gesten darstellen sollen.

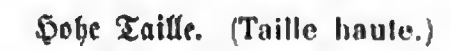


Finte. (Feinte.)



Stoß. (Estocade.)





Hohe Taille. (Taille haute.)



Hoher verkehrter Stoß. (Revers haut.)

Diese vier Figuren stellen Ihnen eben so viele der beschriebenen Gesten dar, die beiden fehlenden folgen nach. Außerdem aber wäre noch

meines Dafürhaltens von einigen Körperbewegungen zu sprechen, wozu es aber besonderer Figuren nicht bedarf, sondern die schriftliche Erklärung genügen wird.



Tiefe Taille. (Taille basse.)



Tiefer verkehrter Stoß. (Revers bas.)

Capriol. All' diese Gesten sind mir schon vom Fechten her bekannt. Sagen Sie mir nun, wie der Tanz der Bouffons geht.

Arbeau. Denken Sie sich, daß vier Soldaten oder Amazonen, oder zwei von jeder Art am Eingange des Saales in der beschriebenen Kleidung und Ausrüstung stehen, und bezeichnen wir sie mit A. B. C. D.

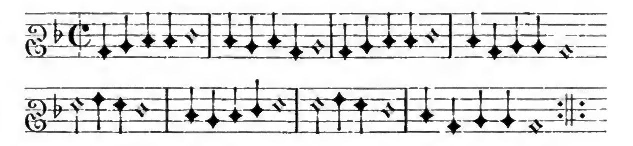
Capriol. Gut; was werden diese dann machen?

Arbeau. Zuerst tritt A allein ein, schwingt sein Schwert im Tacte, und macht eine Runde im Saale, worauf er sich neben dem Eingange aufstellt, und die Schwertspitze auf den Fußboden setzt, als wenn er seine Gefährten herausfordern wollte. Hierauf beginnt er eine zweite Runde, bei der ihm B folgt, und sobald diese beendet, rufen sie ihre Kameraden. Sowie A und B eine neue Runde machen, folgt ihnen C, der dasselbe thut, wie die zwei Ersten; worauf alle Drei eine neue Runde beginnen, und D als Vierter ihnen folgt. Sobald diese Runde zu Vieren beendet, und kein Anderer mehr zum Eintreten da ist, machen sie Alle eine Ronde nach der entgegengesetzten Seite, bei deren Cadenz sie sich paarweise aufstellen, um die Passagen und das Schwertschwingen zu beginnen, und zwar in dieser Ordnung:

D.	C.
A.	B.

Die Musik des Bouffonen-Tanzes ist Jedem bekannt. Hier folgt sie bis zur Cadenz, und die Musiker haben sie sowohl während der Rundgänge, wie während der Passagen zu wiederholen.

Musik des Bouffonen-Tanzes.



Capriol. Was werden diese Vier nun weiter machen?

Arbeau. Sie müssen nun wissen, daß ebenso wie die Musiker die vorstehende Musik bis an's Ende spielen, auch die vier Tanzenden immer dieselben Bewegungen, sei es während der Rundgänge, sei es wenn sie stehen bleiben, um zu kämpfen, machen müssen.

Capriol. Sind die Bewegungen schwer zu machen?

Arbeau. Sie sind im Gegentheil sehr leicht, wie aus der nachstehenden Tabulatur ersichtlich, und werden sie im beschleunigten geraden Tact getanzt.

Musik der Bouffons. **Bewegungen für die Tänzer.**



So lange der Tanz währt, und bis derselbe ganz beendet ist, werden keine andere Bewegungen gemacht als diese, und zwar beträgt die Grue die Dauer zweier schwarzer, und jede der Fußerhebungen die Dauer einer schwarzen kleinen Note.

Sie kennen jetzt die Pas des Bouffonen-Tanzes; lernen Sie nun die bei den Passagen zu machenden Gesten des Kampfes, die unmittelbar auf die Ronden folgen. Dabei haben Sie sich zu merken, daß nach einer Passage eine Ronde beginnt, bei welcher der linke Fuß auswärts gerichtet ist, worauf die Ronde wieder verkehrt gemacht wird, der

linke Fuß nun also nach innen gerichtet erscheint. Es geht somit einer jeden Passage eine directe und eine verkehrte Ronde voraus, was den vier Tanzenden sehr zu statten kommt, weil sie während derselben Zeit haben, sich die Passagen, die sie nachher machen müssen, wieder in's Gedächtniß zu rufen. So wie die vier Tänzer aufgestellt erscheinen, kommt A gegenüber D zu stehen, und schlägt nach diesem, sowie auch zuweilen nach B, der zu seiner Rechten ist. Aehnlich steht B gegenüber von C und schlägt nach diesem, wie auch nach D. Dieselben Bewegungen, die A macht, hat auch C zu machen, weshalb das, was in der Tabulatur für den Einen vorgeschrieben ist, auch für den Anderen gilt.

A kämpft gegen D und B. **C kämpft gegen B und D.**

Musik.	**Gesten der ersten Passage.**
Finte.	A macht eine Finte mit D.
Hohe Taille.	A schlägt gegen D.
Hoher verkehrter Stoß.	A „ „ D; sodann macht er eine dreiviertel Wendung nach links, und führt denselben Stoß gegen B.
Tiefe Taille.	
Tiefer verkehrter Stoß.	A macht eine Wendung nach rechts auswärts, und führt wieder gegen B diesen Stoß.
Hohe Taille.	A schlägt wieder nach B, wendet sich sodann dreiviertel Wendung nach rechts auswärts und führt diesen tiefen verkehrten Stoß gegen D.
Tiefer verkehrter Stoß.	
Hohe Taille.	A nochmals auf D und wechselt dann den Platz mit ihm.

Nachdem A und D den Platz gewechselt haben, und in demselben Augenblicke auch C und B dasselbe thun, befinden sich die vier Tänzer nun so aufgestellt:

A B
D C.

A schlägt nun nach B und D, während C nach D und B schlägt; hierauf führen Sie das Obige nochmals durch, wechseln die Plätze, und stehen dann so:

B A
C D.

A macht die Gesten, die anfangs beschrieben wurden, gegen D und B, wie auch C und B desgleichen thun, und nach dem Platzwechsel haben sie diese Ordnung:

C D
B A.

Nun schlägt A nach B und D, — C nach D und B, und nach dem Platzwechsel stehen sie wieder wie zu Anfang:

D C
A B.

Hiermit ist die erste Passage vollendet, und sie beginnen sofort die Ronde, welche auch nach der entgegengesetzten Seite zurückgemacht wird, worauf die zweite Passage folgt, welche „Passage der 3 Stöße" heißt.

Capriol. Ich weiß nun zwar, welche Gesten A und C zu machen haben, nicht aber jene von D und B.

Arbeau. Ganz dieselben wie A und C; nur haben die Ersteren, während A und C $^3/_4$ Wendung nach außen links machen, nur $^1/_4$ Wendung nach rechts zu vollführen, und wenn A und C eine ganze Wendung links auswärts machen, wenden D und B sich ebenso nach rechts. Die übrigen Passagen können Sie späterhin lernen.

Capriol. Ich werde wohl kaum einen Lehrer noch Freunde finden, von denen ich sie lernen könnte, wie etwa die anderen Branles; deswegen bitte ich Sie recht sehr, mir auch noch diese zu zeigen, denn ich gedenke eines Tages, meiner Geliebten zum Vergnügen, eine hübsche Maskerade zu veranstalten.

Arbeau. Meinetwegen. Denken Sie sich denn die vier Tänzer nach der Ronde so aufgestellt, wie wir es im Beginn sahen.

Passage der drei Stöße.

A schlägt gegen D, und C gegen B.

Musik.

Hohe Taille. Tiefer verkehrter Stoß. Hohe Taille.	A führt diese drei Stöße gegen D, sodann wechseln sie rechts die Plätze mit einander. C führt das Gleiche gegen und mit B aus.
„ „ Tiefer verkehrter Stoß. Hohe Taille.	Wie oben A mit B und C mit D.
„ „ Tiefer verkehrter Stoß. Hohe Taille.	Wie oben A mit D und C mit B.
„ „ Tiefer verkehrter Stoß. Hohe Taille.	A führt diese drei Stöße gegen B, sodann wechseln sie mit einander den Platz. C und D thun das Nämliche, wonach die 4 sich wie zu Anfang gestellt finden.

Das Vorstehende wird vier Mal wiederholt, darauf folgt die Ronde.

Passage der fünfzehn Stöße.

Gesten der dritten Passage.

Musik.



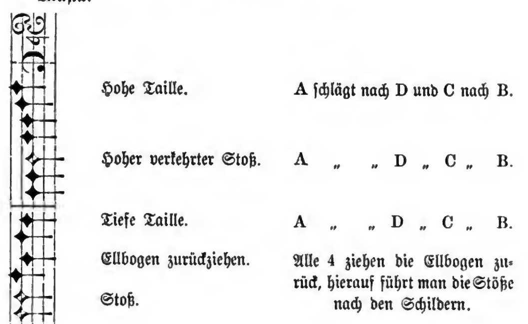
Hohe Taille.	A, mit einwärts gekehrtem Gesicht, schlägt nach B, der das Gesicht nach auswärts gewendet hat.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach B, welcher das Gesicht auswärts gekehrt hat.
Hohe Taille.	A schlägt wieder nach D.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ „ „ D.

Hohe Taille.	A kehrt das Gesicht auswärts, u. schlägt nach B, der es einwärts kehrt.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach D, der einwärts sieht.
Hohe Taille.	A „ wieder nach B.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ „ „ D.
Hohe Taille.	A, mit einwärts gekehrtem Gesicht, schlägt nach D, der auswärts sieht.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach B, der auswärts sieht.
Hohe Taille.	A „ wieder nach D.
Tiefer verkehrter Stoß.	A „ „ „ B.
Hohe Taille.	A kehrt das Gesicht auswärts, u. schlägt auf B, der es einwärts wendet.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach D, der einwärts gekehrt ist.
Hohe Taille.	A „ „ B, und wechselt mit ihm, rechts wendend, den Platz; hierauf kehrt A das Gesicht auswärts nach D, der das Gesicht einwärts wendet, und es wiederholen Alle das Gleiche 4 Cadenzen hindurch.

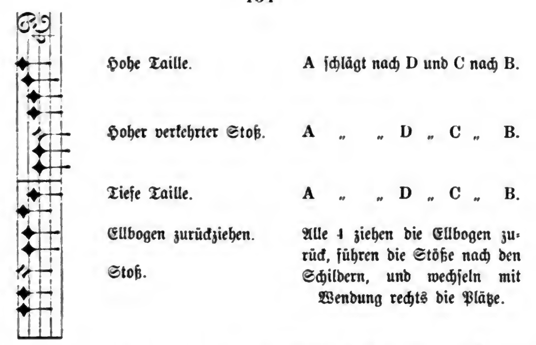
Passage mit ausgeholtem Stoß.

Gesten der vierten Passage.

Musik.



Hohe Taille.	A schlägt nach D und C nach B.
Hoher verkehrter Stoß.	A „ „ D „ C „ B.
Tiefe Taille.	A „ „ D „ C „ B.
Ellbogen zurückziehen.	Alle 4 ziehen die Ellbogen zurück, hierauf führt man die Stöße nach den Schildern.
Stoß.	



Die vier Tänzer stehen nach vollendeter Ronde, wie im Anfang.

Nun wird A gegen B und D gegen C stehen, in der zweiten Cadenz. Hierauf wiederholen sie das Vorstehende, und nach den vier Cadenzen werden sie wieder so aufgestellt sein, wie zu Anfang.

Passage der Bastion.

Gesten der fünften Passage.

Musik.		
	Hohe Taille.	A gegen D und C gegen B.
	Tiefer verkehrter Stoß.	A „ B „ C „ D.
	Hohe Taille.	A „ D „ C „ B und wechseln den Platz.
	„ „	A „ B „ C „ D.
	Tiefer verkehrter Stoß.	A „ D „ C „ B.
	Hohe Taille.	A „ B „ C „ D und wechseln den Platz.
	„ „	A „ D „ C „ B.
	Tiefer verkehrter Stoß.	A „ B „ C „ D.
	Hohe Taille.	A „ D „ C „ B und wechseln den Platz.
	Hohe Taille.	A „ B „ C „ D.
	Tiefer verkehrter Stoß.	A „ D „ C „ B.
	Hohe Taille.	A „ B „ C „ D und wechseln den Platz.

Die Tänzer sind so aufgestellt, wie zu Anfang.

D und B stellen sich mit dem Rücken gegeneinander. Nach der Musik der vier Mal wiederholten fünften Cadenz stehen die Tänzer wie zu Anfang, und beginnen sogleich die Ronde in früher bezeichneter Weise, um die sechste Cadenz einzuleiten.

Passage de la Haie.

Gesten der sechsten Passage.

Musik.

Hohe Taille.	A schlägt nach D und C nach B und wechseln den Platz mit Rechtswendung.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach B und C nach D und wechseln den Platz mit Rechtswendung.
Hohe Taille.	A schlägt nach D und C nach B und wechseln den Platz mit Rechtswendung.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach B und C nach D und wechseln den Platz, wonach sie wie im Anfange stehen.
Hohe Taille.	A schlägt nach D und C nach B und wechseln den Platz.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach B und C nach D und wechseln den Platz.
Hohe Taille.	A schlägt nach D und C nach B und wechseln den Platz.
Tiefer verkehrter Stoß.	A schlägt nach B und C nach D und wechseln den Platz, wonach sie wie im Anfange stehen.

Nun wird die Reihe umgekehrt, weshalb in der zweiten Cadenz dieser Passage A gegen B, und C gegen D schlägt. Hierauf wiederholen sie die Reihe und deren Umkehr auch in der dritten, und ebenso in der vierten Cadenz, wonach sie so aufgestellt sein werden, wie im Anfange. Dann ist der Tanz zu Ende, und die Tänzer ziehen sich zurück.

Capriol. Monsieur Arbeau, ich danke Ihnen für die Mühe, die Sie sich gaben, mich tanzen zu lehren.

Arbeau. Ich wünschte, daß die That dem guten Willen entsprochen haben möchte, und daß Sie diesen wohlgemeint halten. Ein andermal, und sobald wir Muße dazu haben, werden wir in einem zweiten Theile zu diesem Buche die Musiken und Bewegungen verschiedener Ballete zu Maskeraden, die hier in Langres componirt wurden, besprechen.

Das Versprechen, die in Langres componirten Ballete herauszugeben, ist leider nicht ausgeführt; dagegen erschien die erste Auflage der „Orchésographie“ noch bei des Verfassers Lebzeiten, im Jahre 1588.

Ein Jahr früher (1587) tanzte man zum ersten Male in den Straßen von Paris den Passepied der Nieder-Bretagner, und die Bourrée der Auvergner. Der Passepied ist nach Tabourot mit dem Triori identisch, und, obgleich damals noch wenig gebräuchlich, doch dem Verfasser der „Orchésographie“ nicht fremd, und von ihm genau beschrieben, während ihm die Bourrée unbekannt ist, er ihrer wenigstens mit keinem Wort erwähnt.

Ist das Urtheil des Domherrn von Langres doch eigentlich nur über jene Tänze maßgebend, die er selbst als flotter Student der Jurisprudenz „zu tausend fröhlichen Dingen aufgelegt“ (wie er selbst von sich sagt), in Poitiers gelernt hatte; von ihnen mußte er sich detaillirte Aufzeichnungen gemacht haben, die ihm dann als 69jährigen Greis bei der Abfassung seines Buches zu statten kamen. In dem Tanze, der erst später erschien, und den er wohl selbst nicht praktisch geübt hatte, in der Gavotte, ist er uns keine Autorität; hier wird seine Theorie dürftig, da er den neuen Tanz nicht mehr mit dem Interesse seiner Jugend ansah.

Die Bourrée wird noch gegenwärtig in Mittel- und Südfrankreich, gewöhnlich nach volksthümlichen Gesängen, getanzt, und enthält die Collection Philidor eine reizende und vollkommen im Charakter des 16. Jahrhunderts gehaltene Bourrée d'Auvergne.

Ungefähr seit 1588 wurde auch die Sarabande bekannt, die aus Spanien nach Frankreich herüber kam, und bald eine solche Beliebtheit erlangte, daß sie auf keinem Tanzrepertoire fehlen durfte. Man tanzte sie im $^3/_2$ Tact, unter Castagnetten-Begleitung*), und gab sie wieder, wie

*) Auch die Kunst des Castagnettenschlagens (zur Begleitung der spanischen Nationaltänze) hat ihre eigene Literatur, und als Hauptwerk ist die zu Madrid 1792 aus der königlichen Druckerei hervorgegangene Crotalogía ó ciencia de las castañuelas, instruccion del modo de tocar las castañuelas para baylar el bolero etc. („Wissenschaft der Castagnetten; eine Anweisung über die Art, mit Castagnetten zu spielen beim Tanze des Bolero ꝛc.“) zu betrachten. Der Titel füllt eine ganze Seite und der Verfasser war wieder ein Geistlicher, der Licentiat Francisco Augustin

früher die Volte, wegen ihrer Ueppigkeit und Zügellosigkeit verschiedenen Schriftstellern Veranlassung zu Aeußerungen des Unwillens. Ein französischer Autor*) schildert die Sarabande als einen eben so wollüstigen wie schamlosen Tanz und sagt, daß ihn die Courtisanen, die sich unter die Comödianten begaben, derart in den Theatern in Aufnahme gebracht hätten, daß fast kein junges Mädchen existire, die diesen Tanz nicht mit vollkommener Fertigkeit auszuführen verstände. Der lebhafte, heftige und leidenschaftliche Charakter dieses Tanzes wurde aber in der Folge von französischen Bearbeitern abgeschwächt und die Sarabande zu einem edlen und ernsten Tanz umgeschaffen, dem in Würde und Majestät kein anderer Tanz gleichkam. In dieser neuen Form trat die Musik voll Ernst und Grandezza im langsamen $^3/_4$ Tact auf und hatte zwei aus acht Tacten bestehende Theile. Ihre Gemüthseinwirkung sollte die Ehrsucht sein, und durften in ihr keine laufenden Noten vorkommen, weil „die Grandezza solche nicht leiden kann, sondern ihre Ernsthaftigkeit fest und steif behält".

In welchem Jahre die Menuett entstand, ist leider noch nicht zu ermitteln gewesen; die erste Composition von Lully ist von 1663, mithin auch wohl anzunehmen, daß sie nicht viel älter sein kann. Jedenfalls bemerkenswerth ist es aber, daß dieser Tanz, der in musikalischer wie tanzfiguraler Hinsicht als der höchste Ausdruck choreographischer Erfindung bezeichnet werden muß, in derselben Stadt Poitiers (der Hauptstadt der Provinz Poitou), zum Fest einer silbernen Hochzeit erfunden sein soll, in der früher Jean Tabourot seine tanzkünstlerische Ausbildung erhalten hatte, eine Ausbildung, die ihn befähigte, ein Buch über die Tänze seiner Zeit zu schreiben, wie es klarer und faßlicher nicht gedacht werden kann, und wie es während der dreihundert Jahre, die nun bald seit seinem Erscheinen verflossen sind, erst wieder für die heutige Tanzkunst und für die moderne Tanzschule in Klemm's „Katechismus der Tanzkunst" herausgegeben wurde.

Florencio. Das Buch hat fünf Auflagen erlebt! Aber der Licentiat wurde heftig angegriffen, dagegen aber auch glänzend gerechtfertigt von Don Alejandro Moya, der einen Triunfo de las castañuelas herausgab. Florencio bringt in seinem Buche den Christoph Columbus und Galilei mit den Castagnetten in Verbindung; er stellt eine Menge Regeln auf und setzt dann auseinander, daß die Wissenschaft des Castagnettenschlagens sich in folgende Silben formuliren lasse: Tirira, tirira, tirira, tirira, ti ta ti ta. Es giebt, nach des Verfassers Angabe, männliche und weibliche Castagnetten, machos y hembras; der macho giebt den tiefen, die hembra den hellen Klang. Licentiat Florencio bittet am Schlusse des Buches den Leser, auf seine Gesundheit vier Seguidillas Boleras zu tanzen.

*) Pierre de Lancre, Tableau de l'inconstance des mauvais anges et Démons. Paris, Nicolas Buon, 1613.

Um so unbegreiflicher ist es dann aber auch, daß ein vom culturgeschichtlichen Standpunkt so überaus wichtiges Buch, — welches die Fragen: „welche Tänze tanzte man vor Einführung der Menuett?“ oder: „wie waren die Tänze beschaffen, die man in der gebildeten Gesellschaft Europa's seit dem Mittelalter bis zur ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts tanzte?“ so eingehend und sachgemäß beantwortet, — allen Kunstgenossen jahrhundertelang gänzlich unbekannt bleiben konnte!

Von Jean François Coulon, der 1836 starb, und 20 Jahre hindurch als erster Professor der höheren Tanzkunst an der Großen Oper in Paris mit eminentestem Erfolge wirkte, bis auf seine Schüler, den auch schon verstorbenen Hoguet, und den noch lebenden Taglioni herab, hatte kein Balletmeister eine Ahnung von einer gründlichen historischen Detail-Wissenschaft der Tanzkunst. Gleichviel in welchem Jahrhundert das Ballet oder das Divertissement spielt: immer wird in gleicher oder doch ähnlicher Weise battirt und pirouettirt, und so ist die moderne Tanzschule wahrhaft zu Tode gehetzt und dem denkenden Publicum zum Ekel gemacht. Das Ballet in seiner modernen Unnatur hat sich vollständig überlebt, und bildet nur noch eine Ergötzlichkeit für Kinder und geistig unreife Menschen. Erst eine neue Generation von Tänzern, die von ganz anderen Vorkenntnissen ausgeht, die sich nicht an den in den Balletschulen traditionell überkommenen Fußspitzenpromenaden, dem Bilden eines stumpfen Winkels mit den Beinen, oder dem Stehen auf einer Zehe, wie der Pfahl im Weinberge, Genüge sein lassen wird, kann den Tanz wieder zu Ehre und Ansehen bringen.

Selbstverständlich sind die choreographischen Erzeugnisse der alten italienischen und französischen Tanzschulen nicht sclavisch nachzuahmen, sondern im Geiste eines geläuterten Geschmacks an passender Stelle, mit Berücksichtigung unserer immensen musikalischen Fortschritte, zu reproduciren.

In Molière's „bürgerlichem Edelmann“ (1670) behauptet der Tanzlehrer im vollen Bewußtsein seiner Würde, daß der Tanz eine Wissenschaft sei, die man nicht hoch genug ehren könne. Dieser Ausspruch, der dem heutigen urtheilsfähigen Publicum, im Hinblick auf die gegenwärtigen Ballet- und Tanzmeister, mindestens ziemlich sonderbar vorkommen wird, beweist aber, daß die ihre Kunst aus so erhabenem Gesichtspunkt betrachtenden Berufsgenossen des 17. Jahrhunderts doch andere Kenntnisse ihr eigen genannt haben müssen, als ihre Nachfolger, die ihre Studien nur am Reck zu machen pflegen.



Register.



Druck von Breitkopf und Härtel in Leipzig.





